



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
Main Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2008

Wagner und Nietzsche – oder: die Aussen- und die Innenseite grosser Politik

Marti, Urs

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-7263>

Book Section

Published Version



The following work is licensed under a Creative Commons: Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0) License.

Originally published at:

Marti, Urs (2008). Wagner und Nietzsche – oder: die Aussen- und die Innenseite grosser Politik. In: Enno, R; Wildermuth, A. Nietzsche und Wagner. Geschichte und Aktualität eines Kulturkonfliktes. Zürich: Orell Füssli Verlag, 51-74.

Kultur – Philosophie – Geschichte

Reihe des Kulturwissenschaftlichen Instituts Luzern

Print-Version herausgegeben von Aram Mattioli und Enno Rudolph

Open-Access-Version herausgegeben von Enno Rudolph unter Mitarbeit von Tobias Brücker

Band 5

Nietzsche und Wagner

herausgegeben von Armin Wildermuth



Dieses Werk ist lizenziert unter einer [Creative Commons Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0 International](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de) Lizenz. Weitere Informationen unter <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

e-book 2016

Nietzsche und Wagner
Herausgegeben von Armin Wildermuth

Kultur – Philosophie – Geschichte
Reihe des Kulturwissenschaftlichen Instituts Luzern
Herausgegeben von Aram Mattioli und Enno Rudolph

Band 5

Nietzsche und Wagner

Geschichte und Aktualität eines Kulturkonflikts

orell füssli Verlag AG

© 2008 Orell Füssli Verlag AG, Zürich

www.ofv.ch

Alle Rechte vorbehalten

Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt. Dadurch begründete Rechte, insbesondere der Übersetzung, des Nachdrucks, des Vortrags, der Entnahme von Abbildungen und Tabellen, der Funksendung, der Mikroverfilmung oder der Vervielfältigung auf andern Wegen und der Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen, bleiben, auch bei nur auszugsweiser Verwertung, vorbehalten. Vervielfältigungen des Werkes oder von Teilen des Werkes sind auch im Einzelfall nur in den Grenzen der gesetzlichen Bestimmungen des Urheberrechtsgesetzes in der jeweils geltenden Fassung zulässig. Sie sind grundsätzlich vergütungspflichtig.

Umschlagabbildung: Klassik Stiftung Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv,
Nietzsche-Ikonographie, GSA 101/18 und GSA 101/461

Umschlaggestaltung: Monika Linggi, Zürich

Korrektur und Layout: Mario Budmiger, Luzern

Druck: fgb • freiburger graphische betriebe, Freiburg

ISBN 978-3-280-06107-7

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek:

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Inhaltsverzeichnis

Nietzsche und Wagner. Einleitende Bemerkungen Armin Wildermuth.....	7
«Revolution» und «Regeneration» im Denken Wagners. Denkformen und Verwandlungen mit Blick auf Nietzsche Peter Hofmann.....	11
Wagner und Nietzsche – oder: Die Aussen- und die Innenseite grosser Politik Urs Marti.....	51
Eschatologie und Apokalyptik in Richard Wagners Musikdramen Wolf-Daniel Hartwich (†).....	75
Umwertungen der Dekadenz. Korrespondenzen zwischen Richard Wagner, Friedrich Nietzsche und Sergej Eisenstein Dieter Thomä.....	103
Nietzsche und Wagner am Tatort Venedig Bernhard H.F. Taureck	141
Vor der Kontroverse: Nietzsche als Anhänger Wagners Domenico Losurdo	167

Wagner und Nietzsche. Übermensen unter sich	
Gert Mattenklott.....	193
Der Richter und Arzt der Kultur.	
Überlegungen zur Bedeutung fundamentaler Metaphern	
der Kulturkritik bei Nietzsche	
Jean-Claude Wolf.....	214
Nietzsche, Wagner and the Nostalgia for the	
«Gesamtkunstwerk»	
Glenn W. Most.....	253
Siglen	279

Nietzsche und Wagner. Einleitende Bemerkungen

Am 8. November 1868 trifft Nietzsche in Leipzig anlässlich einer Aufführung der *Meistersinger* zum ersten Mal Richard Wagner. Am 13. Februar 1883 stirbt Wagner in Venedig – Daten, die vielleicht Anlass für besonderes Gedenken geben könnten. Es wären nach dem ersten Ereignis 135 Jahre, nach dem zweiten 120 Jahre verflossen, also keine symbolischen Zahlen, die zu besonderen Feiern Anlass geben könnten. Die Tagung der „Stiftung Lucerna“ vom 23. bis 24. September 2003 war also keine Gedenkfeier. Sie soll der Aufklärung über Nietzsche und Wagner und über deren Verhältnis und dessen Folgen gewidmet sein.

Beide Geistesgrößen erfahren heute unterschiedlich intensive Aufmerksamkeit. Nietzsche rückte als Kultfigur ins Zentrum des Diskurses über Moderne und Postmoderne. Richard Wagners Musik besitzt nach wie vor grosse Faszination, doch um seine musikphilosophischen und politisch-theologischen Schriften und damit auch um seine geistesgeschichtliche Stellung kümmert man sich wenig; wegen seines Antisemitismus werden viele Aspekte seines Werkes ausgeblendet. Auch bei der Rezeption Nietzsches sind Ungleichgewichte und Ausblendungen zu beobachten. Dem experimentellen Philosophen, Dichter und grandiosen Stilisten zollt man Lob, doch seine Ablehnung der Moderne und des Sozialismus, sein Eintreten für Adel und Sklaverei, wie auch seine Opposition gegen das Christentum werden verharmlost. Sein Verhältnis zu Richard Wagner und seine Abhängigkeit von Cosima Wagner werden oft nur psychologisch interpretiert. Wie geprägt Nietzsche selbst durch den von ihm zuerst beinahe als einen Gott verehrten Musiker und Schriftsteller Wagner sein Leben lang blieb, wird nicht dadurch erhellt, indem man allein auf jene Schriften zurückgreift, in denen er selbst seine Ablehnung und Wandlung aufzuarbeiten versuchte.

Der früh berufene Basler Philologieprofessor Nietzsche, mit Jahrgang

1844, trifft zum ersten Mal 1868 mit Wagner zusammen. Die politisch-revolutionären Ereignisse, in die der berühmte Komponist einmal höchst aktiv verwickelt war, sind für ihn bereits Geschichte. Die gescheiterte Revolution von 1848/1849 und die utopischen Hoffnungen, die in ihr virulent wurden, sind Nietzsche nicht mehr lebendig. Auch das Medium linkshegelianischen Philosophierens –, man denke an Ludwig Feuerbach, Karl Marx und Moses Hess, – ist ihm fremd. Er trifft auf einen Wagner, der die philosophischen Grundideen Ludwig Feuerbachs in einen moderaten Schopenhauerianismus verwandelte und seine revolutionären Utopien in einen ästhetischen Bereich transferierte, der zwar in einem übertragenen Sinn auch politisch, doch für die Tagespolitik irrelevant war. Die Gründung des Deutschen Kaiserreichs unter der Führung Preussens, 1871 ausgerufen im Versailler Spiegelsaal, und die Grundsteinlegung für das Festspielhaus in Bayreuth im Jahre 1872 sind, gemessen am politischen Gewicht, zwar nicht vergleichbar, doch symbolisch miteinander verbunden. In den folgenden Jahrzehnten spielt sich eine – von der Tagespolitik eigentlich unbemerkte – Antithetik zwischen realer deutscher Machtpolitik und der Fiktion einer ästhetischen Weltordnung ab. Dass nach 1878, d. h. nach zwei Attentaten auf Kaiser Wilhelm I., nach der Einführung von Schutzzöllen und den Sozialistengesetzen Bismarcks, dann auch bedingt durch den verschärften Kulturkampf, eine schon nach 1849 einsetzende akademische Repression überdeutlich wurde, ist auch für die deutschsprachige Philosophie nicht folgenlos geblieben. Man möchte beifügen: bis auf den heutigen Tag. Die Gründe liegen eigentlich auf der Hand.

Hegels Philosophie war damals schon verpönt, zum angeblich „toten Hund“ erklärt, aber vor allem als zu revolutionär verdächtig und (verbunden mit dem Versuch von 1848/1849, die Demokratie einzuführen), als politisch links diffamiert – dies trotz einer so genannten «rechtshegelianischen» Bewegung. Dies dürfte einer der Hintergründe sein für die oft gedankenlos zitierte Rede vom «Zusammenbruch des deutschen spekulativen Idealismus». Die Philosophie zog sich als politisch gebeutelte Institution auf neutrales Gelände zurück, also auf Neukantianismus, Neuaristotelismus, Neuthomismus, Wissenschaftskritik, Geschichtsphilosophie und Materialismus. Zudem konnte sie den vom grossen technisch-industriellen Aufbruch

mitgetragenen Naturwissenschaften angeblich nichts Gleichwertiges mehr an die Seite stellen. Der in den universitären Institutionen etablierten Philosophie erwachsen in philosophisch wenig universal bewanderten Geistern wie eben in Nietzsche, Darwin, Marx und Freud eigentliche Gegenphilosophien, auf die sich heute paradoxerweise die akademisch institutionalisierte Philosophie abstützt. Zu den so genannten Gegenphilosophien haben sich im Verlaufe des 20. Jahrhunderts Pragmatismus, Phänomenologie, Sprachphilosophie und Analytische Philosophie gesellt – mit einer oft arrogant zur Schau gestellten negativen Haltung zur grossen Tradition der europäischen Metaphysik.

Man könnte nun eine Theorie erproben, die sich auf jene Verschiebungen konzentriert, in die das revolutionäre Momentum – letztlich der ganzen Aufklärung – nach dem Scheitern des politischen Aufbruchs in der Mitte des 19. Jahrhunderts auswanderte, aber dennoch virulent blieb. Dies wäre bei Richard Wagner zu untersuchen. So wären in seinem Werk die Verschiebungen des Revolutionären in Musik, Oper, Theorie, Mythologie und in der Tragödie aufzuspüren. Wagners Revolution erfolgt anscheinend unter einem höchst konservativen Zeichen, gibt sie sich doch als Anknüpfung an die griechische Antike, an eine vermutete Kultur, in welcher Musik, Theater und Religion eine Einheit bildeten. Diese nach rückwärts gewandte Vision sollte in seinen geplanten «Bühnenweihfestspielen» wieder reales Leben gewinnen. Zunehmend auf die Regeneration des «menschlichen Geschlechtes» bedacht, verliert sich Wagner in seinen allerletzten Schriften ins Scurrile. Auch Nietzsches Verschiebungen sind zu bedenken, von der Philologie in Dichtung, philosophische Ekstase und Selbstüberschätzung, bezeugt durch seine philosophischen Gesamtentwürfe, zu denen ihm – wie schon Gadamer und Löwith vermuteten – das handwerkliche Rüstzeug fehlte. Wie ernst und realistisch er selbst seine anti-moderne, restaurative Revolution verstanden haben mag, darüber streiten sich die Nietzsche-Spezialisten.

Die Reflexion auf das Verhältnis von Nietzsche und Wagner ist heute nicht zuletzt auch ein Stück Aufarbeitung deutscher Kultur und Philosophie. Sie sind beide in einem viel tieferen Sinne, als es die geläufigen Ge-

schichtsdarstellungen vermuten lassen, von den Revolutionen und politischen Umbrüchen geprägt. Dies trifft in einem noch viel zu wenig bedachten Sinn auch für ihre bisherige Rezeptionsgeschichte zu. Sind Nietzsche und Wagner selbst unterschiedlich in ihren jeweiligen Haltungen zu den gelungenen oder gescheiterten Revolutionen von 1776, 1789, 1848 und zum Aufstand der Pariser Commune 1871 zu positionieren, so sind, was die Rezeptionsgeschichte ihres Verhältnisses anbetrifft, die proklamierten Neuanfänge nach 1918, 1933, 1945 und nach 1989 stets neu zu reflektieren.

Von der Schweiz und besonders von Luzern aus gelingt vielleicht ein vorbehaltloseres Gespräch über die beiden umstrittenen Geistesgrößen und ihrer Bedeutung für die deutschsprachige und auch für die europäische Kultur als anderswo.

Luzern, Juli 2007

Armin Wildermuth

«Revolution» und «Regeneration» im Denken Wagners. Denkformen und Verwandlungen mit Blick auf Nietzsche

Peter Hofmann

«Masken! Masken! Dass man Eros blende, / Wer erträgt sein strahlendes Gesicht» – dieses rausch- und schmerzhaft evoé des späten Rilke (mit dem Titel *Eros*¹) vermag auch, so meine Eingangsthese, die komplexe Beziehung zwischen Nietzsche und Wagner ein wenig zu erhellen.

Gesetzt, das «strahlende Gesicht» sei dasjenige Richard Wagners, so bleiben die Masken übrig für einen Nietzsche, der das Licht dieses Eros nicht erträgt, es abwehren und ablenken will. Die Maske des Wagner-Kritikers und konkurrierenden Kultstifters Zarathustra – um nur zwei besonders wichtige zu nennen – sind gewiss nicht dieselben; aber sie gleichen sich in ihrer Funktion. Und Masken trägt ein Schauspieler, dessen Gesicht nicht erkennbar sein soll. Die Schauspielermetapher, die sie nämlich evoziert, gehört allerdings zum allerältesten Arsenal der Abwehrattitüden Nietzsches *gegen* Wagner. Der Maskenträger selbst nennt den Eros Wagner einen Schauspieler. Abgesehen von der (ebenfalls) diagnostischen Rückfrage, wieviel solche Diagnose an Selbstprojektion auf den «zwangsverwandten» Wagner² enthält und darum eher für die Nietzsche-Kritik taugt³, drängt sich der Gedanke auf, *welches Licht* denn von Wagner selber her auf Nietzsche fällt und *warum* es von ihm abgeblendet werden muss. Nietzsches «Reflexion» auf

¹ Rilke 1986, 944.

² Diese glückliche Metapher übernehme ich von Richard Klein, der das Verhältnis von Adorno zu Wagner als «Zwangsverwandtschaft» bestimmt und einer überraschend neuen Analyse unterzogen hat (vgl. Klein 2003).

³ Dazu bietet sich die gründliche und (für Nietzscheaner) respektlose Studie Manfred Egers an (Eger 2001). Vgl. meine Rezension (Hofmann 2002).

Wagner wäre dann eine taugliche Metapher, wirft sie doch Wagners Licht in vielfacher Brechung auf diesen zurück.

Ein solcher Einstieg in die von Nietzsche aufgeworfene Wagner-Frage verteilt allerdings sofort die Gewichte zugunsten Wagners. Warum auch nicht? Der umgekehrte Weg ist oft genug begangen worden. Es lohnt sich, heuristisch der pointierten Einschätzung zu folgen, die Wagner beiläufig (!) über Nietzsches «Zwangsverwandtschaft» äussert: «Alles hat dieser schlechte Mensch von einem, selbst die Waffen, die er nun gegen mich führt. So pervers zu sein, so raffiniert und dabei so seicht!»⁴. Auch wenn dieses «alles» eher auf ästhetische oder kunstpolitische Ansätze zu begrenzen ist, beschränkt es sich gewiss nicht auf biographische Ranküne. Es geht um mehr, nämlich um Denkformen und Themen, Werke und Motive Wagners, an denen Nietzsche zu sich selbst findet. Diese Selbstfindung hat, wie Nietzsche verrät, eine deutlich erotische Komponente. «Verwundet hat mich[,] der mich erweckt»: Dieses Schlüsselwort einer Siegfried (=Wagner) erweckten Brünnhilde (=Nietzsche) zeigt genau den Verlauf der Narbe. Das verwundete *cogito* des musizierenden Philosophen bleibt für immer dem philosophierenden Musiker ausgeliefert⁵. Überhaupt wäre die Wunde, sicht- und tastbar in ihrem Narbengewebe, ein taugliches Interpretament sowohl für Nietzsches als auch für Wagners Texte, gewissermassen ihr gemeinsamer Kontext und deswegen auch der in den manifesten (Hyper-)Texten immer mitanwesende Referenz- und Hypotext. Das macht die Auseinandersetzung beider von Anfang an schmerzhaft und, wie ich fürchte, unheilbar. Deswegen haftet der Rekonstruktion zweier «zwangsverwandter» Lebens- und Denkwege immer etwas von Diagnose und Anamnese an. Die Versuchung, sie in das «reine» (und von solchem «peinlichen» Beiwerk reinigende) Denken zu erheben, ist gross. Wer ihr nachgibt, nimmt dem Konflikt die ihm

⁴ Gesprächsnotiz vom 2. August 1878 (CT I, 153).

⁵ KSA 8, 507; vgl. *Siegfried*, 3. Aufzug, 3. Szene (SSD 6, 171). – Auch hier gilt: «Die Wunde schliesst / Der Speer nur, der sie schlug» (*Parsifal*, 3. Aufzug, letzte Szene, SSD 10, 375). Vielleicht wäre gerade die Rolle des geschlagenen Amfortas von Wagner her ein fruchtbares Interpretament für Nietzsche selbst. Er ist zugleich an diesen Gral gefesselt und verweigert seinen Anblick; was ihn am Leben hält, lässt ihn auch leiden.

eigene Schärfe. Und wer die Wunde als blosses Denkrätsel behandelt, unterliegt leicht der weitergehenden Versuchung, den «Denker» Nietzsche gegen den «Gesamtkunstwerker» Wagner auszuspielen, der aber wesentlich mehr zu bieten hat als nur philosophische ad hoc-Konstruktionen zum eigenen Musikdrama. Nicht nur die Person, sondern gerade der Theoretiker Wagner bietet, wenn er in eigener Sache denkt, meiner Meinung nach genau denjenigen Referenztext, ohne den Nietzsches «Anti-Wagner» unleserlich wird.

Dieser Text muss für sich selbst sprechen. Darum werde ich in meinen Überlegungen zu Wagners originärem Denken zunächst einige der gängigen hermeneutischen Passepartouts für Wagners Werk problematisieren, so weit sie auf Nietzsche zurückführen: Dazu gehören der «décadent», der «Schauspieler», der Erlöser-Typ, die für Nietzsche ohnehin praktisch konvergieren (*Teil 1*)⁶. Gegen diese Zugänge stelle ich dann Wagners Idee der «Revolution» (*Teil 2*), die nicht als fester Begriff, wohl aber als Movens und Horizont sein Werk bestimmt. Sie steht konträr zu Nietzsches Position, der als «ribelle aristocratico»⁷ bekanntlich selbst die Masken des polnischen Adligen oder des modernen Kämpfers für Züchtungseliten nicht verschmäht hat. Aus Wagners «Revolution» geht in Bayreuth eine Idee der «Regeneration» hervor, die gewiss ähnlich vieldeutig schillert. Ihre Barrikade gegen jede Form von Repertoire und Ökonomie, gegen Standardform und Warenform, sollte das Festspielhaus sein. Allerdings findet die Revolution so wenig auf der Barrikade statt wie die Regeneration in Bayreuth. In beiden Fällen scheitert Wagner, wenn er das absente Utopische zur politischen oder kultischen Präsenz zwingen will. Aber er scheitert in beiden Fällen, mit verwandelten Mitteln, an *demselben* Ziel (*Teil 3*)⁸.

⁶ Diese Typen und die auf sie aufgebauten Typologien wirken bis heute, wie die Aufsätze Stefan Breuers belegen (Breuer 2003 sowie Breuer 2001). Nach ihm gilt Wagner entweder als «Fundamentalist» oder als «Erlösertypus», und von diesem text- und kontextfremden Schlüsselbegriff her wird das gesamte Werk bestimmt – ein Zugriff, der ebenso in methodischer wie genetischer Hinsicht problematisch ist.

⁷ Vgl. Losurdo 2002.

⁸ Insofern geht der gegen meine Studie über *Richard Wagners politische Theologie* (Hofmann 2003) öfters erhobene Vorwurf ins Leere, sie stilisiere Wagner zum ewigen Linkshegelianer und strapaziere damit ein nur teilweise zulässiges Interpretament.

«Erlösung», «Revolution» und «Regeneration» – alle drei Stichworte, dezent in Anführungszeichen gekleidet, durchaus eine Reihe von Varianten, die ein Leitmotiv mehr verbergen als deutlich ausführen. Ein spätes Goethe-Wort hilft, den Gedanken besser zu fassen, ohne ihn gleich zu nivellieren: «Die christliche Religion / Ist eine intentionierte Politische Revolution / Die, verfehlt, nachher moralisch geworden ist»⁹. Ich möchte diesen Satz mit Blick auf Wagner paraphrasieren und in dieser Anwendung auch deuten: Wagners Werk ist eine intentionierte politisch-künstlerische Revolution, die, verfehlt, schliesslich Religion geworden (und damit zu ihrem Ursprung zurückgekehrt) ist. Auch die Umkehrung dieses Satzes ergibt ein mehr als bemerkenswertes Bonmot. Denn welche andere Quelle sollte Wagners Regeneration haben als eben eine (noch zu klärende) Idee von «Erlösung»? Diesem Leitmotiv und seinen Verwandlungen gelten die drei folgenden Überlegungen. Sie ergänzen und überlagern sich. Zusammengenommen (oder, wie projizierbare Folien, übereinandergelegt) ergeben sie ein mehrdimensionales Bild von Wagners Denken. Vielleicht wird dann auch deutlicher, worauf Nietzsches Anti-Wagner zielt und warum er dieses Ziel gerade dann verfehlt, wenn er es zu treffen scheint.

Nietzsches Fiktion

Wagner selbst formuliert die Ambivalenz seiner künstlerischen Position mit nüchterner Einsicht. Er kennt sich als Experimentator und stellt sich in eine prominente Nachfolge hinein, die auf kanonische Formvorgaben verzichtet: «Wir sind so gar keine Künstler; die Novellen von Lope und Cervantes, auch

Die Konstanz des Leitmotivs schliesst seine Verwandlungen ein. Der Revolutionär wie der Festspielhausbetreiber Wagner versuchen, eine in Gestalt und Anspruch gewandelte ästhetisch-politische Utopie zu erzwingen. Diese Tendenz, das absente Utopische zur Präsenz zu zwingen, prägt das Bayreuth nach Wagner bis hin zu Hitler, der das Festspiel zur geradezu kultischen Präsenz einer totalitären (Staats-)Gewalt verformt. Ginge es nur um «Erlösung» (was immer das heissen sollte) oder um beliebig instrumentalisierbare Kunst (warum aber instrumentalisierbar?), so wäre eine solche Entwicklungslinie unverständlich.

⁹ Goethe 1992 17, 865.

wenn sie unbedeutend sind, welche eine feste Form haben sie; während selbst Goethe und Schiller immer nur suchend, experimentierend waren»¹⁰. Der Weltumsegler im Reich der Kunst kann nur als «Dilettant» auftreten, weil er eben nicht nur im Einzelnen, sondern im Ganzen experimentiert. «Dilettant» ist er nur im Verhältnis zum «Fachmann», der einer etablierten Zunft angehört. Wie aber, wenn er Schiffbruch erleidet und seine nautische Ästhetik revidiert werden muss? Dann gelten wieder die altbewährten Kriterien der zünftigen Künste, und seine Weltumsegelung hat zu nichts geführt: die dramatische Gebärde war gross(artig), doch «der Rest taugt Nichts»¹¹ (ein Verdacht, der umgekehrt allerdings auch den Nietzsche-Leser gelegentlich befällt). In eben diese Richtung wendet sich zuletzt Nietzsches ambivalentes Dilettantismus-Votum. Unter der revolutionären Gebärde seines Panegyricus lauert bereits die «reaktionäre» Revision. Warum sie so heftig ausfällt und worin, über biographische und ästhetische Belange der «Sternen-Freundschaft» hinaus, der bleibende Kern für die einseitige Kontroverse *Nietzsche contra Wagner* liegt, ist noch nicht klar geworden. Erst spät, aber mit gesteigerter Heftigkeit, bezieht Nietzsche auch den heimlich geliebten Wagner in seine philosophischen Destruktionen ein, ja in gewisser Weise trifft gerade der letzte Schlag seiner philosophischen Anweisung, *Wie man mit dem Hammer philosophirt*¹², den alten Zauberer von Bayreuth – und mit ihm auch den, der sich in ihn und sein Werk immer wieder reprojiziert hat: Nietzsche selbst¹³.

¹⁰ 12. November 1879 (CT II, 440).

¹¹ KSA 6, 28.

¹² So der Untertitel von *Götzendämmerung* (1889).

¹³ Selbst Nietzsches Zusammenbruch in Turin wirkt wie eine *imitatio*, wenn er am 27. Dezember 1888 das geschundene Pferd einer Mietkutsche umarmt und nicht loslassen will. So legt sich Wagner in London 1855 mit einem Kutscher an, der sein Pferd prügelt, ebenso kurz darauf in Zürich, worüber ein Dankschreiben des Zürcher Tierschutzvereins berichtet (vgl. Gregor-Dellin 1980, 402). Dass es sich hier nicht um vereinzelte biographische Anekdoten handelt, zeigt der Kontext von Wagners Schriften und Eingaben zum Thema Tierschutz und Vivisektion, die insbesondere in den letzten Jahren zunehmend religiös grundiert und sachlich von den wichtigen «Regenerationsschriften» nicht zu trennen sind. Selbst wenn Nietzsche diese Schriften nicht gekannt haben sollte, so dürfte er ihre Grundideen gesprächsweise erfahren haben.

Der Bruch zwischen Nietzsche und Wagner geht von Anfang an durch das Gefüge der «Sternen-Freundschaft». Zwei Publikationen Nietzsches indizieren noch zu Lebzeiten Wagners, dass und wie weit er sich von seinem selbsterwählten Gott gelöst hat. Ironischerweise ist es die Schrift, in der er als Parteigänger und Bayreuther Herold seine panegyrische Rhetorik auf das äusserste zuspitzt, nämlich *Richard Wagner in Bayreuth*. Diese «Festrede [...] war zugleich ein Lossage- und Entfremdungsakt. Wagner selbst täuschte sich darüber nicht: so lange man liebt, malt man keine solchen «Porträts» und «betrachtet» überhaupt nicht – »¹⁴. Warum? Eine solche Betrachtung fordert «eine geheimnisvolle *Gegnerschaft* [...] des *Entgegenschauens*». Eine solche metakritische Position nimmt die Festrede eben ein. Wo sie das Werk selbst nicht einer prinzipiellen Kritik unterwirft, ignoriert sie jedenfalls dessen theoretische Grundlagen und zieht schliesslich ein negatives Fazit¹⁵. Dass Nietzsches Abkehr erst *post mortem* durchbricht, erklärt die eigentümliche Schärfe, mit der dies geschieht. Der offizielle Parteigänger muss den Bruch verbergen, zumal er sich Hoffnung auf eine leitende Position der Festspiele macht.

Er legt die panegyrische Maske an, weil zugleich eine verzweifelte Freundschaft mit Wagner und der Konkurrenzdruck desselben Mannes auf ihm lasten, der ihm «alle die Menschen weggenommen hatte, auf welche in Deutschland zu wirken überhaupt Sinn haben kann»¹⁶. Aber er schätzt an

¹⁴ KSA 12, 233.

¹⁵ Die Bildnis-Metapher taucht schon 1878 (KSA 8, 495) und 1884 mit bösem Humor auf: «In meiner Jugend [etwa acht Jahre zuvor also!], wo ich vielerlei war, zum Beispiel auch Maler, habe ich einmal ein Bild von Richard Wagner gemalt, unter dem Titel: Richard Wagner in Bayreuth. Einige Jahre später sagte ich mir: «Teufel! es ist gar nicht ähnlich». Noch ein paar Jahre später antwortete ich «um so besser! um so besser!» – In gewissen Jahren des Lebens hat man das Recht, Dinge und Menschen falsch zu sehen, – Vergrösserungsgläser, welche die Hoffnung uns giebt» (KSA 11, 257-258).

¹⁶ «Es war hart sehr hart, sechs Jahre lang jemandem Gegner sein zu müssen, den man so verehrt und geliebt hat, wie ich Wagner geliebt habe; ja und als Gegner selbst sich zum Schweigen verurteilen zu müssen – um der Verehrung willen, die der Mann als ganzes verdient». Brief Nietzsches an Peter Gast vom 19. Februar 1883, also sechs Tage nach Wagners Tod in Venedig! (Zitiert nach Borchmeyer

Wagner «das gute Stück Antichrist, das er mit seiner Kunst und Art vertrat (oh so klug – [!; danach Absatz, P.H.] ich bin der Enttäuschesteste aller Wagnerianer; denn in dem Augenblick, wo es anständiger als je war, Heide zu sein, wurde er Christ...»¹⁷.

Das Argument kennt zahlreiche Varianten. Das Schiff des «Weltumseglers» sei «lange Zeit lustig auf *dieser* Bahn» gelaufen, ja Wagner habe «auf ihr *sein* höchstes Ziel» gesucht, bis er am «Riff» der Schopenhauerschen Philosophie havarierte. Die Formel lautet: «Erst der *Philosoph* der *décadence* gab dem Künstler der *décadence* *sich selbst* – –»¹⁸.

Der «*Künstler der décadence* – da steht das Wort»¹⁹, das nun nicht allein den geschichtlichen Verfall in der Moderne bezeichnet, sondern diesen im Anschluss an Paul Bourget's *Théorie de la décadence* (in den *Essais de psychologie contemporaine* von 1883) ästhetizistisch grundiert. Verfall ist Lebensschwäche, die mit nervöser Überfeinerung und Skepsis einhergeht und zuletzt in die Sympathie mit dem Tode mündet. Wagners Romantik sei eine Kunst «des letzten Viertels» gewesen: «Bald wird es Nacht sein», ist schon die (erst 1878 erinnerte und festgehaltene) Wertung des Studenten Nietzsche. Diese *décadence* aber maskiert sich christlich, lautet Nietzsches zentraler Vorwurf, der rückwirkend das Werk zwei einander sekundierenden Lesarten unterwirft. Denn entweder ist Wagner als *décadent* irgendwann vor dem Kreuz niedergebrosen, oder seine Dramatik übersetzt von Anfang an die religiöse Problematik der Erlösung und ihre Erhebung ins Ästhetische. Die Lesart des Plötzlichen erlaubt es Nietzsche, den internen «Bruch» von 1876 und die offizielle Apostasie nach Wagners Tod plausibel zu gestalten. Dazu gehört die Legende vom letzten Spaziergang mit Wagner im November 1878 in

1986, 131).

¹⁷ KSA 12, 370.

¹⁸ So die offizielle und vielzitierte Variante in *Der Fall Wagner* (KSA 6, 20). – Wichtig die Kurzformel Sommer 1882: «Wagner's Kunst durch Schopenhauer falsch [...]. / Erst meine Philosophie ist recht dafür. Siegfried.» (KSA 9, 685). «Siegfried» mag hier analog für «Übermensch» stehen. In Bezug auf Wagner als Wotan allerdings bezeichnet der Name Nietzsche selbst und seinen Anspruch, Wagner zu beerben; vgl. (Eger, 2001, 81, 84 und 109).

¹⁹ Mit ihm beginnt Nietzsche in *Der Fall Wagner* einen neuen Abschnitt: den Versuch einer pathologischen Analyse (KSA 6, 21).

Sorrent, dessen Gesprächsgegenstand und Anstoss der *Parsifal* gewesen sei: ein allerdings für Nietzsche seit Jahren vertrautes und zumindest nicht offiziell anstössiges Sujet²⁰. Es erlaubt ihm, mit einer Person und ihrem Schlüsselwerk die Begriffe von Christentum und Dekadenz zu verschmelzen, an denen er sich in seinen späten Schriften abarbeitet. Das liest sich in letzter Instanz so:

Richard Wagner, scheinbar der Siegreichste, in Wahrheit ein morsch gewordner verzweifelnder *décadent*, sank plötzlich, hülflos und zerbrochen, vor dem christlichen Kreuze nieder... [...] War ich der Einzige, der mit ihm litt? [...] Denn ich hatte Niemanden gehabt als Richard Wagner.²¹

Vor dem Kreuz kreuzen sich Bücher und Waffen, wenn gleichzeitig mit Absendung der ersten offen wagnerkritischen Schrift *Menschliches, Allzumenschliches* der Parsifal-Text eintrifft («Diese Kreuzung der zwei Bücher – [...] Klang es nicht, als ob sich *Degen* kreuzten? ... Jedenfalls empfanden wir es beide so: denn wir schwiegen beide»). Das Widmungsexemplar an Nietzsche trägt den ironischen Vermerk «seinem theuren Freunde Friedrich Nietzsche, Richard Wagner, Kirchenrath». Weiter: «Und um diese Zeit erschienen die ersten Bayreuther Blätter [als deren Redakteur Nietzsche ehemals vorgesehen war! P.H.]: ich begriff, *wozu* es höchste Zeit gewesen war. – Unglaublich! Wagner war fromm geworden...»²². Sein Drama repräsentiere nun die «Decadence-Form der Musik»²³.

Die *Bayreuther Blätter* enthalten wenige Monate später, im August-Heft,

²⁰ Am 25. Dezember 1869 notiert Cosima Wagner: «[...] mit Pr[ofessor] Nietzsche Parcival gelesen, erneuerter furchtbarer Eindruck. Dann erhabenes Gespräch R[ichard]’s über die Philosophie der Musik» (CT I, 182). Gemeint ist Wagners detaillierter Parsifal-Entwurf von 1865. Am 10. Oktober 1877 schreibt Nietzsche in einem Brief an Cosima über «die herrliche Verheissung des Parcifal» (zitiert nach Borchmeyer 1986, 129), die angeblich ein Vierteljahr später, mit Wagners Zusendung des Parsifal-Textes am 3. Januar 1878, den Bruch ausgelöst habe.

²¹ KSA 6, 431-432.

²² KSA 6, 327.

²³ KSA 13, 136.

Wagners Antwort auf Nietzsches Buch in seinem Aufsatz *Publikum und Popularität*. Sie ironisiert den «Nützlichkeitseislauf unseres akademischen Staatslebens», in dem «das rein erkennende Subjekt, auf dem Katheder sitzend, allein als existenzberechtigt übrig bleibt. Eine würdige Erscheinung am Schlusse der Welttragödie!»²⁴ – der deutsche Professor als letzte Charge der *décadence*. In seiner Person «dürfte der zweifelnde und verzweifelnde Teil der Menschheit endlich in dem so trivialen Bekenntnisse des Atheismus zusammentreffen»²⁵.

Wagners Replik ist scharf und durchaus elegant, denn sie erstattet den impliziten Vorwurf dekadenter Verzweiflung mit umgekehrten Vorzeichen an Nietzsche zurück. Das Gefecht wird also mit gleichen Waffen geführt, nur von Wagners Seite aus in gesellschaftlicher und publizistischer Übermacht. In einem Punkt behält Nietzsche jedoch Recht. Wagners publizistischen Bekenntnisse zu einem kirchlichen Christentum häufen sich. Sie reichen von einer Kritik der liberalen und historischen Theologie, die der Vielleser angestrengt verfolgt, bis dahin, dass er für die Zukunft der in «Barbarei» versinkenden Moderne die «als mystisches Dogma festgehaltene Wiederkehr des Heilandes, vielleicht selbst unter den in der Apokalypse geschilderten nicht ganz unähnlichen Bedingungen», bekräftigt²⁶. Die Spätschriften im Gefolge des *Parsifal* zusammen mit den biographischen Dokumenten belegen, dass es ihm ernst ist mit einer solchen Überwindung der *décadence*. Damit relativiert sich Nietzsches Feststellung, er sei «so gut wie Wagner das Kind dieser Zeit, will sagen ein *décadent*: nur dass ich das begriff, nur dass ich mich dagegen wehrte. Der Philosoph in mir wehrte sich dagegen»²⁷. Wagner begreift es auf seine Weise auch, nur anders als Nietzsche. Doch der Theologe in ihm wehrt sich dagegen²⁸.

²⁴ *SSD* 10, 81 bzw. 85.

²⁵ *SSD* 10, 88.

²⁶ *SSD* 10, 89.

²⁷ *KSA* 6, 11.

²⁸ In ihrem heiligen Zorn wirkt eine Notiz von 1887/1888 über das religiöse Bedürfnis in der Musik etwas schlicht: «Stellt man dagegen, wie es W[agner] in seinen letzten Tagen mit gefährlicher Verlogenheit that, die religiöse Symbolik daneben, wie im *Parsifal*, wo er auf den abergläubischen Unsinn des Abendmahls anspielt und nicht nur anspielt: so erregt eine solche Musik Entrüstung [...]» (*KSA* 13, 42).

Damit dürfte sich Nietzsches Lesart des Plötzlichen erübrigen. Einerseits hat er selbst die Brüche frühzeitig erkannt, die zum finalen Bruch führen mussten; andererseits kreist Wagner von Anfang an in Theorie und Werk um die Themen (oder Themenvarianten) «Erlösung», «Revolution», «Reform» oder «Regeneration». Seine Musik scheint zuletzt also nur in einer Zweck-Mittel-Relation zu seinen religiösen Zielen zu stehen. Das aber sei, wie Nietzsche einwendet, im doppelten Sinn eine «Heimtückische Christlichkeit: Typus der Musik des letzten Wagner»²⁹. Die Heimtücke bestehe nicht nur in der musikalischen Verführung zur «Religion», sondern auch darin, dass es dem «Zauberer» mit ihr nicht ernst sei. Die Musik diene zur Maske des Religiösen, das Religiöse wiederum zur Maske des «Erzschau-spielers» Wagner. «Lass ab, sagte der alte Mann und sprang vom Boden auf, schlage nicht mehr, oh Zarathustra! Ich trieb's also nur zum Spiele!», bittet der Zauberer, der für seine Jammerlieder geschlagen wird³⁰. In Wagners Parsifal-Entwurf von 1865 ist es übrigens Klingsor, der als «Zauberer» und dekadenter Gegenspieler auftritt³¹ – ein Text, den Nietzsche seit 1869 gekannt hat. Aber selbst die Jammerlieder des Zauberers in Nietzsches *Zarathustra* können als Reprojektionen Nietzsches gelesen werden, der seinerseits *Dem unbekannten Gotte!* ein Jugendgedicht gesungen hat. Vor solcher Irritation muss er sich schützen; dazu dient ihm zuletzt nur die ironische Antithese und Attitüde, auch der nicht ganz ernst gemeinte Kontrast-Bezug auf Georges Bizet und Jacques Offenbach. Wagners «Parsifal, der von ihm mit so verfänglichen Mitteln schliesslich katholisch gemacht wird – wie? War dieser Parsifal überhaupt *ernst* gemeint?»³² Ist es aber nicht umgekehrt der

Allerdings nicht nur, rühmt er doch Monate zuvor das «Vorspiel des P[arsifal], grösste Wohltat, die mir seit langem erwiesen ist. Die Macht und Strenge des Gefühls, unbeschreiblich, ich kenne nichts, was das Christenthum so in der Tiefe nähme und so scharf zum Mitgefühl brächte. Ganz erhoben und ergriffen – kein Maler hat einen so unbeschreiblich schwermüthigen und zärtlichen *Blick* gemalt wie Wagner» (KSA 12, 198-199). Nietzsche hörte das Parsifal-Vorspiel Anfang 1887 erstmals in Monte Carlo.

²⁹ KSA 13, 239.

³⁰ «Mein unbekannter Gott! Mein Schmerz! Mein letztes – Glück!» (KSA 4, 317).

³¹ Vgl. Wagner 1975, 54.

³² KSA 5, 343.

Zarathustra – kein «Musikdrama», aber immerhin Sprachmusik in vier Teilen –, dessen tetralogische Konzeption in vier Büchern sich zugleich auf Wagners *Ring* und das Evangelium bezieht und faktisch ein philosophisch-literarisches Gegenstück zum *Parsifal* versucht?³³ So bliebe Nietzsche auch als Feind Wagners sein «Zwangsverwandter» und Nachfolger, ein ästhetisches Sekundärphänomen also.

Die Musik diene bei Wagner, so die kritische Pointe Nietzsches, als Maske des Religiösen, das Religiöse wiederum als Maske des «Erzschauspielers» Wagner. Aber hinter der doppelten Maske wittert Nietzsche das Suchen nach Grösse, an deren Anmassung der Zauberer zerbricht. Nur dieses «Zerbrechen ist *ächt*!», nämlich die Götzendämmerung dieser maskierten *décadence*, wie sie Nietzsche herbeiführen will und in Wagner zu erleben meint. Aber auch hier käme Nietzsche zu spät: Das Wagner-Bild, das er zerbrechen will, zeigt bereits einen Mann und ein Werk voller Brüche. Wenn Wagner wirklich die Maske des Christen angelegt hat, so trägt Nietzsche nun immer häufiger die Maske des «Antichrist»³⁴. Entsprechend wechselt er das Vorzei-

³³ Auch als Komponist bemüht sich Nietzsche verzweifelt und völlig erfolglos darum, Wagner Konkurrenz zu machen. In seiner Besprechung von *Der Fall Wagner* schreibt Richard Pohl, unter dem Titel *Der Fall Nietzsche. Ein psychologisches Problem*: «Sein Urtheil über Musik kann uns gar nicht interessiren, denn er ist eine unmusikalische Natur. Nun kommt aber das Sonderbarste: Herr Nietzsche componirt [...] ich weiss es von Richard Wagner selbst, dem er die Oper – natürlich ein selbstgedichtetes musikalisches Drama – gezeigt hat. – Ich fragte Wagner schüchtern: «Und was sagen Sie dazu?» – «Dummes Zeug!» warf er leicht hin» (Pohl 2000, 704 [520]). Ob Pohl sich hinsichtlich der Komposition täuscht (oder sie mit der durch Nietzsche empfohlenen Oper *Der Löwe von Venedig* von Peter Gast verwechselt), ist unerheblich; die Rezension verrät viel über Art und Grad der Antipodenschaft Wagner-Nietzsche. (Der Verlag E.W. Fritzsche in Leipzig, in dessen Wochenschrift die Rezension erschien, veröffentlichte ab Sommer 1886 alle Schriften Nietzsches bis zum dritten Teil des *Zarathustra*; vgl. Benders/Oettermann 2000, 704).

³⁴ Wiederum spielt Nietzsche hier ein subtiles Spiel der Dialektik mit den beiden letzten Schriften, deren Publikation er bis zum 2. Januar 1889 beabsichtigte. Schleudert er in der Charaktermaske des Antichrist seinen Fluch auf das Christentum als die konkrete Gestalt der *décadence*, so spricht er im Gegenzug auch sein *Ecce homo*: «[...] ich bin» (KSA 6, 257), «und erst, *wenn ihr mich Alle verleugnet habt*, will ich euch wiederkehren...» (KSA 6, 261). Die tragische Ambivalenz von «Dionysos» und

chen für die Analogie, in der er Wagner zu Goethe stellt, denn seine Musik sei «*antigoethisch*»³⁵. Goethe hingegen, als experimentierender «Dilettant», habe sich selbst zur «*Totalität*» erschaffen und «dionysisch» bejaht³⁶. Ihm kann er neidlos zugestehen, was er dem drohenden Schatten Wagners verweigern muss.

Wagner seinerseits kreist ebenfalls um die Totalität, die als «Erlösung» im Bühnenfestspiel nicht nur ästhetische Gestalt annehmen soll. Doch scheint Nietzsche diese Tendenz tatsächlich von Anfang an zu verkennen. Sonst hätte er nicht Siegfrieds Scheitern dem Riff der Schopenhauerschen Philosophie zuschreiben können, denn gerade aus *Siegfrieds Tod* (so der ursprüngliche Titel der *Götterdämmerung*) erwächst die Ring-Tetralogie, während der *Parsifal* als Umkehrung des Siegfried- bzw. Ring-Themas durchgeführt wird. Nietzsches Stichworte von 1875, mit denen er die Dramen Wagners dialektisch auf Formeln bringen möchte, wirken bemüht und etwas schlicht, wenn man sie nicht gerade als Plattitüden im Stil eines schlechten Opernführers verstehen möchte³⁷. Angesichts einer so harmlosen Re-

dem «Gekreuzigten» hat ihre letzten literarischen Formen in diesen Schriften gefunden.

³⁵ *KS A* 13, 411.

³⁶ *KS A* 6, 152. – Statt Wagner ist nun «Goethe [...] der letzte Deutsche, vor dem ich Ehrfurcht habe [...], – auch verstehen wir uns über das «Kreuz»...» (*KS A* 6, 153).

³⁷ «*Wagner's Kampf im Kunstwerk*. / Rienzi – Gegensatz zur «Ordnung», der Reformator. / Holländer – das Mythische gegen das Historische. / *Tannhäuser Lobengrin* – das Katholische gegen das Protestantische (das Romantische gegen die Aufklärung). / Meistersinger – Gegensatz zur Civilisation, das Deutsche gegen das Französische. / Tristan – Gegensatz zur Erscheinung. Das Metaphysische gegen das Leben. / Nibelungen – freiwilliges Verzichten der bisherigen Weltmächte: Gegensätze von Weltperioden – mit Umwandlung der Richtung und Ziele.» (*KS A* 8, 266-267). Die Gegensatzformeln sind ebenso plakativ wie verfehlt, was für die Bemerkungen zu den frühen Opern offensichtlich sein dürfte. Erstaunlich ist, dass Nietzsche den Meistersingern gerade nicht den ästhetischen Diskurs abliest oder anhört, den schon ihr Titel anspricht, erstaunlich auch, dass er im Tristan nicht die Negation negierter Liebe und damit eine letzte Bejahung erkennt. Unverständlich bleibt aber auch, dass er in der *ananké* des Ring nur «freiwilliges Verzichten» sieht, wo die Handlung eine Obstruktion aller Handelnden betreibt und Wagner so jegliche Sinn-Konstruktion dramatisch ad absurdum führt. «Als Siegfried stirbt, wird Wo-

zeption muss allerdings um so plötzlicher die Einsicht gewirkt haben, dass Wagner von vornherein, um die *décadence* zu bewältigen, einen anderen Weg als Nietzsche gewählt hat und dieser ihm, wider bessere Intuition und stillschweigende Einsicht, viel zu weit gefolgt ist («[...] ich *konnte* nicht anders, aber ich *kannte* es besser.»³⁸). Er schliesst öffentlich seine Akten über den *Fall Wagner* mit dem halben Zugeständnis, seine eigene Krankengeschichte als Wagnerianer gehöre zu seiner «Erlösung»³⁹ von aller *décadence*: «Ich würde aber auch einen Philosophen verstehen, der erklärte: «Wagner *resümiert* die Modernität. Es hilft nichts, man muss erst Wagnerianer sein...»⁴⁰. Dieser

tan seine Schuld ledig und wählt den Untergang» (*KSÄ* 8, 243; vgl. auch *KSÄ* 8, 554): Das ist schlicht falsch, da sich Wotan den «Fluch» als Schuldspruch bis hin zum Untergang zuzieht, diesen Untergang jedoch von vornherein für unausweichlich hält und will (vgl. *Walküre*, 2. Aufzug, 2. Szene). «W[agner]s Wotan leidet an der Schwäche des deutschen Charakters, er will zu vielerlei und nicht völlig bestimmt» (*KSÄ* 9, 406), und er weckt «mit ungeheurer Wichtigkeit die alte Erda aus ihrem Schläfe [...], um ihr zu sagen, dass sie weiter schlafen könne» (*KSÄ* 9, 608; ähnlich im Zarathustra III, Der Genesende: «Herauf, abgründlicher Gedanke, aus meiner Tiefe!» [*KSÄ* 4, 270]). Falls es nicht allein die ungezügelte (und auch undialektische) Lust am Bonmot ist, so fragt man sich spätestens hier, ob und wie genau Nietzsche die Partituren Wagners kannte, zumal er schon dessen zentrale Schriften kaum zur Kenntnis nahm.

³⁸ *KSÄ* 8, 487.

³⁹ Noch im Frühjahr 1888 notiert Nietzsche ein Projekt mit dem Titel *Wagner als Problem. Ein Wort zur Aufklärung*. «Diese sehr zweideutige Personage [Wagner], auf deren Grab nichtsdestoweniger ein Wagner-Verein – der Münchener – einen Kranz mit der Inschrift niederlegte: Erlösung dem Erlöser! [...] / Man sieht, das Problem ist gross, das Missverständniss ungeheuer. / Wenn Wagner zum Erlöser werden konnte, / Wer erlöst uns von dieser Erlösung? / Wer erlöst uns von diesem Erlöser? [...]» (*KSÄ* 13, 243). Eine letzte, schon verschattete Antwort deuten die mit «Der Gekreuzigte» bzw. «Dionysos» unterzeichneten späten Briefe und Billets an, auch und entschiedener noch eine der letzten Notizen im Januar 1889: «Kurz und gut, sehr gut sogar: nachdem der alte Gott [Wagner?] abgeschafft ist, bin ich bereit, die Welt zu regieren...[Bayreuth zu leiten?]» Überschieden als *Letzte Erwägung* (*KSÄ* 13, 646).

⁴⁰ *KSÄ* 6, 12. – Nietzsche schliesst insofern die Akten über den Fall, als er das Material seiner Beweisaufnahme gegen Wagner – als «Aktenstücke eines Psychologen» und in ihrer Zusammenstellung als ein Florilegium seines ununterbrochenen

«Zwangsverwandtschaft» entgeht Nietzsche nicht (und nimmt damit die «Sternenfeindschaft» von Adorno und Wagner in vielem vorweg).

Nietzsche und Wagner sind sich in der Diagnose von Dilettantismus und Dekadenz weitgehend einig; sie werden aber zu Gegnern, sobald sich die Frage nach einer brauchbaren Therapie und vor allem einem kompetenten Therapeuten stellt. Da konkurrieren beide unversöhnlich. Die Frage nach Wagners Verständnis von «Revolution» und «Regeneration» wird diese Konkurrenz auf ein Feld tragen, das dem Politplatonismus des «ribelle aristocratico» (Domenico Losurdo) besonders fremd und verdächtig sein muss. Auch wenn Wagner in seinen *Meistersingern* dem Ideal einer staatsfreien Herrschaft durch die weisen Meister recht nahe zu kommen *scheint*, bleibt er einem nostalgischen, fast mythischen Kommunitarismus verhaftet: Ein «global government» der Wenigen oder die Machtmaximierung der «Wohlgeratenen», gar ein elitäres Konzept der Züchtung, ist für ihn im Unterschied zu Nietzsche⁴¹ kein Ziel, weil er sich mit dessen potentiellen Trägern, den wenigen «Gesunden», niemals identifiziert. Sein Held ist der gebrochene Held oder, in den Spätschriften, sogar der leidende und resignierende «Heilige». Er oder das «Volk», in seiner quasi-religiösen Kraft zu Revolution und Regeneration, könne die Wunde der Dekadenz heilen – eine in der Tat dilettantische und, was die politische Theorie betrifft, durchaus vormoderne Annahme. Das Werk – und dies ist entscheidend! – vertritt diese Annahme in glücklicher Inkonsistenz und verlängert die Brüche bis in die Erlösungsvisionen hinein: Rienzi scheitert am Volk, der Holländer geht («erlöst», vernichtet?) unter, Tannhäuser findet keinen Platz in der beherrschten Welt, Lohengrin kehrt – bis zur weiteren Verwendung seines Vaters Parsifal – unverrichteter Erlösungsdinge zurück in die Gralswelt, die Meistersinger lenken allenfalls den «Wahn», Tristan und Isolde versinken in ihrer verklärten privaten (Welten-)Nacht. Allenfalls der *Ring* und vor allem *Parsifal* kennen in ihren kryptischen Schlüssen den Ausnahmezustand, in dem sich wahre Souveränität zeigen kann: Wenn alle Herrschaftskonstrukte zerbrochen sind, findet sich das Volk nach dem Weltbrand ein, und wenn der Outcast und

Wagner-Diskurses – vier Tage vor seinem psychischen Zusammenbruch, nämlich am 2. Januar 1889, nicht mehr publizieren will.

⁴¹ Vgl. Wolf 2001, 203-218.

«Heilige» Parsifal mit dem Kreuzesspeer die Wunde der Herrschaft schliesst, könnte sich die Bühnenwelt regenerieren. Aber eine erlöste «Totalität» wird nicht hergestellt, sondern nur als Möglichkeit und Notwendigkeit angedeutet oder verheissen.

Wagners Revolution

Wagners Dresdner Zeit als königlicher Kapellmeister am Hoftheater erscheint zwiespältig. Die beiden Hauptwerke, der königsfromme und erlösungssüchtige, überdies als «katholisierend» empfundene *Tannhäuser* und *Lohengrin*, im Kontext der Revolution 1848 bzw. 1849 konzipiert, geben auf den ersten Blick nichts Revolutionäres her, und erst recht die quasi zum Hofzeremoniell gehörigen Kantaten lassen wenig vom Geist des *Rienzi* ahnen. Die Erlösungsmythen, die Wagner quellenkundig rekonstruiert, verwandeln sich allerdings unter seinem kompositorischen Zugriff, welcher in gewissem Sinne ein «dekonstruktiver» Zugriff ist: Er zerstört das Erlösungskonstrukt und lässt ein unerreichbares Ziel, eine Utopie aufscheinen. Das zeigt sich schon in den wechselnden Konzeptionen des *Tannhäuser* deutlich, auch wenn es sich gerade nicht unmittelbar auf der Bühne realisieren lässt. *Tannhäuser*, der aus den komplementären Gegenwelten von Venusberg und Wartburg sprengt, weil er in ihnen nicht leben kann, stirbt zwar als erlöster Outcast – aber wer erlöst ihn, wie und wovon? Die Bergschluchtenszene spielt mit Allusionen; überall ist der Faust-Schluss gegenwärtig. Dieser Überschuss an Bedeutung und Sinnausgriff überfordert Werk und Bühne so sehr, dass Wagner mit Recht auch nach der Pariser Revision des Werkes meint, «der Welt noch den *Tannhäuser* schuldig»⁴² zu sein. Es gibt keine politische Heilsordnung, in der Platz wäre für seine Erlösungsvision⁴³. Aber auch die Möglichkeit der Erlösung überhaupt wird fraglich, und zwar nicht erst nach Wagners Flucht als steckbrieflich gesuchter Revolutionär. Der Bruch im Werk geht dem Bruch im Leben voran. Schon vor dem Exilwerk, das der Ring auch noch im letzten, dem Bayreuther Asyl, darstellt und dessen Kon-

⁴² 23. Januar 1883 (CT II, 1098).

⁴³ Vgl. Hofmann 2003, 114-118.

zept noch in die Dresdner Zeit reicht, verabschiedet sich Wagner von dem Gedanken, das politische Heil auf der Barrikade erzwingen zu können. Gibt es ein *missing link* zwischen *Lobengrin* und *Ring*, das die Bruchstelle unmittelbar repräsentiert? Ist sich Wagner über diesen Bruch überhaupt im Klaren?

Das «blausilberne» Rettungsmärchen vom Schwanenritter scheint pure Romantik zu sein. Nichts deutet zunächst auf die Komplexität des *Ring*. Aber die Konstellation der Bühnenparteien – hier Elsa und das «Volk» in der trotzigsten Hoffnung auf den legitimen Souverän, das Kind Gottfried, dort die reaktionären Usurpatoren Ortrud und Telramund – deuten die revolutionäre Situation an. Rettung kommt nur durch das Göttliche, das aber zuletzt «in fernem Land, unnahbar euren Schritten»⁴⁴ entschwindet, wenn es sich der Mensch in Sehnsucht und Liebe aneignen will. Elsa verfehlt Lohengrin, der Retter scheitert. Die letzte Auskunft des Stücks greift zurück auf den Mythos vom göttlichen Kind, wenn der Schwan seine wahre Gestalt annimmt und sich als «Erbe von Brabant» zu erkennen gibt. Aber das bleibt nicht nur ein utopischer Gedanke, sondern eine dramatische Hieroglyphe, die sich kaum inszenieren lässt. Heilsmöglichkeit und politische Welt brechen auseinander und trennen sich. Denn

[...] die *Trennung*, die Idee der Trennung, erschien mir von Anfang her beim ersten Bekanntwerden mit dem Stoffe als das Eigenthümliche, besonders Bezeichnende desselben [...]. Als Symbol der Fabel kann ich nur festhalten: die Berührung einer übersinnlichen Erscheinung mit der menschlichen Natur und die Unmöglichkeit einer Dauer derselben. Die Lehre würde sein: der liebe Gott* thäte klüger, uns mit Offenbarungen zu verschonen, da er doch die Gesetze der Natur nicht lösen darf: die Natur, hier die menschliche Natur, muss sich rächen und die Offenbarung zu nichte machen. Dies scheint mir der Sinn der Meisten jener wundervollen Sagen, die nicht von Pfaffen gemacht worden sind. Wie ging es der *Semele* mit *Zeus*?

⁴⁴ SSD 2, 109.

*) Ich meine: der Christengott. –

(Ich fürchte, bei dieser Gelegenheit viel Unsinn gesagt zu haben: es fehlt mir da recht am Zeug, um mich ausdrücken zu können).⁴⁵

Der Text und die salvatorische Klausel der Anmerkung sind aufschlussreich, geht es doch nicht nur um das dramaturgische Problem der Trennung von Protagonisten, sondern um das, was das mythologische Symbol dieser Trennung bezeichnet: das unvermeidliche Scheitern oder auch die Unmöglichkeit einer wirklichen Offenbarung, die mehr ist als ein notgeborener Traum zwischen den Schreien Elsas am Anfang und am Ende der Handlung. Was Wagner hier als Problem extemporiert (und zuvorkommend als «Unsinn» abtut), legt er mit einer fast beiläufigen Wendung zu Feuerbach wenig später vorübergehend zu den Akten, nämlich die Frage nach der Möglichkeit von Offenbarung und Erlösung, die sich in der Utopie als Hoffnung erhält, und die spezifischere Frage nach dem, was gerade Feuerbach als das *Wesen des Christentums* bestimmt.

Das ätherische Gebiet, aus dem Gott herab nach dem Menschen sich sehnt, hatte durch die christliche Sehnsucht sich in die undenklichsten Fernen ausgedehnt. Dem Hellenen war es noch das wolkige Reich des Blitzes und des Donners, aus dem der lockige Zeus sich herabschwang, um mit kundigem Wissen Mensch zu werden: dem Christen zerfloss der blaue Himmel in ein unendliches Meer schwelgerisch sehnsüchtigen Gefühls, in dem ihm alle Göttergestalten verschwammen, bis endlich nur sein eigenes Bild, der sehnsüchtige Mensch, aus dem Meere seiner Phantasie ihm entgentreten konnte.⁴⁶

⁴⁵ An Hermann Franck vom 30. Mai 1846, während der Kompositionsarbeit in Gross-Graupa (SB 2, 511-512).

⁴⁶ SSD 4, 290-291.

Aber diese *Mitteilung an meine Freunde* geht doch, nur wenige Seiten später, zum Eingeständnis schöpferischer Einsamkeit, der Sehnsucht «nach *Liebe*, nach *Geliebtsein*, nach *Verstandensein durch die Liebe*» über, die Wagner wie Lohengrin antreibt. Aus der Rückschau des politischen Exilanten fühlt er «das Tieftragische dieses Stoffes» neu und deutet einen Gedanken an, den die Dramentheorie von *Oper und Drama* parallel entfaltet. Er versteht Lohengrin nun

*als den Typus des eigentlichen einzigen tragischen Stoffes, überhaupt der Tragik des Lebenselementes der modernen Gegenwart, und zwar von der gleichen Bedeutung für die Gegenwart, wie die «Antigone» – in einem allerdings andern Verhältnisse – für das griechische Staatsleben es war.*⁴⁷

Das «Staatsleben», das «Politische» steht hier für vor- oder antirevolutionäre Agitation im Namen der alten Götter, denen auch die Zukunft in der Gestalt Gottfrieds (durch «Zauberei») zum Opfer gebracht wird (darin ist Ortrud «furchtbar *grossartig*»⁴⁸). Es bedarf einer Offenbarung, die zumindest eine Utopie freisetzt und die tragische Handlung mit einem Hoffnungszeichen schliesst. Insofern ist *Lohengrin*, gerade wenn das Interpretament der gescheiterten und nichtetablierten Offenbarung aufgenommen wird, auch ein Drama des politischen Messianismus: *politisch*, weil es um die Abkehr von den alten Göttern und ihrem Machtzauber geht, und *messianisch*, weil gerade der scheiternde Lohengrin den künftigen Menschen (das Kind Gottfried) zurücklässt. Der Erlöser selbst kehrt unerlöst in das Gralsreich seines Vaters Parsifal zurück. «Erlösung dem Erlöser?» Noch bleibt der Gral verschlossen. Aber das Symbol des zurückverwandten Schwans deutet auf den Mythos vom göttlichen Kind, das in einer verödeten Welt anlandet, die doch zugleich *terra utopica* und damit erlösungsfähig ist.

Wagner wird diesen Mythos im Auge behalten; in der Verheissung der Walküre an Sieglinde ist er ebenso präsent wie im Bild des göttlichen Knaben Parsifal. Der vorübergehende Feuerbach-Anhänger mag seine Utopie weder

⁴⁷ SSD 4, 296-297.

⁴⁸ SSD 4, 274.

einer völligen Zeitablehnung noch einem durchschaubaren Konstrukt einer Versöhnung opfern:

Das irrende Problem bleibt bei diesen Fragen immer, in diese furchtbare Welt, über die hinaus eben nur das Nichts übrig bleibt, sich einen Gott zu construiren, der uns die ungeheuren Leiden des Daseins zu nur scheinbaren, dagegen die ersehnte Erlösung als einen ganz real Wirklichen und mit Bewusstsein zu Geniesenden [!] machen soll. Das mag für den Philister [...] recht gut sein: er findet sich deshalb auch ganz prächtig mit seinem Gotte ab, indem er mit ihm einen Contract macht, nach welchem er, durch die Erfüllung so und so vieler Contractpunkte, schliesslich zum Lohn für verschiedene Falliments an dieser Welt, drüben ewige Glückseligkeit geniesst. Allein, was haben wir mit solchen pöbelhaften Vorstellungen zu schaffen?⁴⁹

Die Revolution «von oben», ob göttlich oder politisch-monarchisch, kann nicht gelingen. Gibt es einen Weg «von unten»? Es ist wenig wahrscheinlich, dass Wagner diese Option völlig übergeht, wenn sein eigener Einsatz auf den Dresdner Barrikaden mehr gewesen ist als ein romantisches Spiel auf der politischen Bühne. Im *Ring* verabschiedet er beide Optionen.

Die Dresdner Oper steht Wagner nicht mehr für *Lobengrin* zur Verfügung – eine Wende im Leben Wagners. Das anschliessend konzipierte Jesus-Drama aber markiert zusammen mit einem Schub revolutionstheoretischer Schriften einen Wendepunkt im Denken Wagners. In einem Gemenge von Stoffen und Anregungen verdichtet sich das Jesus-Fragment. Die mytholo-

⁴⁹ An Franz Liszt, 7. Juni 1855 (SB 7, 204). – Der hochspekulative Versuch Stefan Breuers, Wagner eine umfassende «Zeitablehnung» und daher (einen in der Konsequenz ästhetischen) «Fundamentalismus» zu attestieren, geht an dieser durchgängigen Ambivalenz vorbei (Breuer 2001, 33-52, bes. 40, 47 und 51). Wagners Zeitablehnung ist eine bedingte Ablehnung unter dem kritischen Vorbehalt der Zukunft und steht einer «negativen Dialektik» gerade darin näher als einem ästhetisch-politischen Totalanspruch, der seine Einlösbarkeit zu Lasten der «Zeit» beansprucht.

gisch-historische Nibelungenstudie (*Weltgeschichte aus der Sage*) geht voran, mit der er die Arbeit an dem nun aufgegebenen *Friedrich I.* ablöst und indirekt fortsetzend vertieft, sowie *Der Nibelungen-Mythus*, entworfen als *Nibelungen-saga*. Dieser Prosaentwurf zu *Siegfrieds Tod* zieht die gedankliche Linie bis zur 1874 abgeschlossenen *Götterdämmerung* aus: die «Götter» heben sich selbst auf in der «Freiheit des menschlichen Bewusstseins»⁵⁰. Die Weltgeschichte ist eine *politische* Schuldgeschichte, und im abdankenden Wotan spiegelt sich die ersehnte Abdankung des *ancien régime* zugunsten des freien Menschen: «Nur ein von den Göttern selbst unabhängiger, freier Wille, der alle Schuld auf sich zu laden und zu büßen imstande ist, kann den Zauber lösen, und in dem Menschen ersehen die Götter die Fähigkeit zu solchem freien Willen»⁵¹.

Freier Wille im Mythos einerseits und Wahlrecht für alle mündigen Menschen andererseits – so verhalten sich die republikanischen Bestrebungen den Göttern dieser Welt und auch dem sächsischen Königtum gegenüber⁵². Die republikanische Rede deutet dabei den Handlungskern von *Siegfrieds Tod*, das eben als Revolutionsdrama und künstlerischer Ausdruck von Wagners politischer Agitation entworfen wird. Sein Ziel: «Das wird die *volle Emanzipation des Menschengeschlechtes*, das wird die *Erfüllung der reinen Christuslehre* sein, die sie uns neidisch verbergen hinter prunkenden Dogmen»⁵³. Denn die abstrakte («dämonische») Macht des Geldes sei die Ursache des gesellschaftlichen Elends; sie ist in der menschlichen Gesellschaft an die Stelle der «*Tätigkeit ihrer Glieder*» getreten. Wagner will nicht «etwa Lehren des *Kommunismus*» vertreten, wie er in Anspielung auf das *Kommunistische Manifest* erklärt⁵⁴ – obwohl er selbst ausdrücklich das «*Prinzip des Kommunismus*» als «vollkommenste Befriedigung des Egoismus» beziehungsweise «voll-

⁵⁰ SSD 2, 158.

⁵¹ SSD 2, 158.

⁵² SSD 12, 221.

⁵³ SSD 12, 223.

⁵⁴ Vgl. die Paraphrase des einleitenden Satzes aus dem *Kommunistischen Manifest* in Wagners Nachlassaphorismus: »Eine ungeheure Bewegung schreitet durch die Welt: es ist der Sturm der europäischen Revolution; jeder nimmt an ihr teil, und wer sie nicht fördert, der stärkt sie durch Gegendruck« (SSD 12, 278).

ständige Verneinung, Aufhebung des Egoismus» vertritt⁵⁵. Gemeint ist «ein sozialpolitisches Ideal als Prinzip», mit dem er «das ‹Volk› in dem Sinne der unvergleichlichen Produktivität der vorgeschichtlichen Urgemeinschaftlichkeit auffasste, und dieses im vollendetsten Masse als allgemeinschaftliches Wesen der Zukunft wieder hergestellt dachte»⁵⁶.

Dieser «Ideal-Kommunismus» als Leitgedanke seines Republikanismus nimmt während seiner parallelen Lektüren von Hegels *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* und des Neuen Testaments im Jesus von Nazareth-Entwurf Gestalt an. Ob *Das Leben Jesu, kritisch bearbeitet* von David Friedrich Strauss (1835) und *Das Evangelium des armen Sünders* von Wilhelm Weitling (1845) sein Denken beeinflusst haben, lässt sich wohl nicht mehr klären⁵⁷.

Insgesamt steht der durchstrukturierte Jesus von Nazareth-Entwurf unmittelbar neben dem Siegfried-Projekt. Für beide Vorhaben lässt sich Wagner auf ausgedehnte Quellenstudien ein, beide Vorhaben kreisen um die Idee des Opfertodes, der entweder Partikularität in Allgemeinheit (*Jesus von Nazareth*) oder die Negation des «ewig Reinmenschlichen»⁵⁸ durch Negation (*Siegfrieds Tod*) aufheben soll. Dabei ist «Vernichtung» immer synonym zur «Aufhebung» im Verständnis Hegels gebraucht, nämlich als dialektische Negation, die wiederum zur höheren Synthese einer neuen Position treibt. Für diese Erhöhung benutzt Wagner durchgehend das emphatische Wort «Erlösung», so dass alle drei Begriffe mit unterschiedlichem Akzent im jeweiligen Kontext auf dasselbe zielen.

Im Unterschied zum «Reinmenschlichen» des Siegfried-Stoffes ist Jesus von Nazareth die historische Person, mit deren Wirken Wagner sich «dem Urquell aller modernen Vorstellungen von diesem Verhältnisse» von Erlö-

⁵⁵ SSD 12, 255-256.

⁵⁶ SSD 3, 5.

⁵⁷ Nietzsches unrühmliche Attacke gegen den alten Strauss geht auf Wagners Anregung zurück, so dass eine genauere Kenntnis zumindest nicht auszuschliessen ist. Andererseits gibt es keine Lektüre-Hinweise für den Jesus von Nazareth-Entwurf, aber ein bleibendes ironisch-distanziertes Verhältnis Wagners zu Strauss, wie aus einer anekdotischen Notiz Cosimas hervorgeht: «[...] wie bei Tisch Fidi [Siegfried] erzählt, jemand habe ihm ein Straussens-Ei geschenkt, sagt R.[ichard]: ‹Wenn du es aufmachst, da ist das Leben Jesu darin.›» 11. Oktober 1881 (CT II, 806).

⁵⁸ SSD 4, 331.

sungssehnsucht und Erlösung nähern will, «nämlich dem menschlichen *Jesus von Nazareth*»⁵⁹. Von ihm, dem historischen Jesus der mit David Friedrich Strauss einsetzenden Leben-Jesu-Forschung, unterscheidet Wagner jedoch, anders als sein theologischer Anreger, nicht historisch-kritisch den mythologischen, sondern menschlich-künstlerisch «den symbolischen Christus»⁶⁰ in seiner analogen Bedeutung für das «Reinmenschliche». Er wird ihm bis zur Komposition des *Parsifal* treu bleiben.

Es reizte mich nun, die Natur Jesus', wie sie *unserm*, der Bewegung des Lebens zugewandten Bewusstsein deutlich geworden ist, in der Weise darzutun, dass das Selbstopfer Jesus nur die unvollkommene Äusserung desjenigen menschlichen Triebes sei, der das Individuum zur Empörung gegen eine lieblose Allgemeinheit drängt, zu einer Empörung, die der durchaus Einzelne allerdings nur durch Selbstvernichtung beschliessen kann, die gerade aus dieser Selbstvernichtung heraus aber noch ihre wahre Natur dahin kundgibt, dass sie wirklich nicht auf den eigenen Tod, sondern auf die Verneinung der lieblosen Allgemeinheit ausging.⁶¹

Jesus als Empörer im Namen des «Reinmenschlichen» – der Begriff, auf den Wagner in der Perspektive seiner Revolutions- und Kunstschriften nachträglich den grossen Stoff bringt, reduziert dessen Komplexität erheblich. Denn hinter der Figur Jesu von Nazareth scheint nicht nur eine ästhetische Recherche nach den Quellen der Moderne auf der Suche nach ihrer dramatischen Gestaltung, sondern eine durchaus komplexe theologische Frage nach «Vernichtung» als «Erlösung» auf. Sie muss hinter der Re- und Dekonstruktion des *Nibelungen*-Weltmythos für lange Zeit zurücktreten, um, nach einem folgenlosen Zwischenspiel in der Konzeption des *Tristan* (Parsifal als Bote an Tristans Krankenbett), schliesslich nach der *Götterdämmerung* aller Ausgriffe auf «Erlösung» zurückzukehren. Parsifal als gesteigerter Siegfried gibt dem Stoff die endgültige Gestalt.

⁵⁹ SSD 4, 331.

⁶⁰ SSD 4, 331.

⁶¹ SSD 4, 332.

So klingt der Jesus von Nazareth-Stoff bis dahin wie ein unaufgelöster Vorhalt. Ihm geht ein erster Vorklang des *Nibelungen*-Akkordes, allerdings als ein Trugschluss, voran⁶²: der *Wibelungen*-Aufsatz mit der anschliessenden Konzeption von *Siegfrieds Tod*. Aus ihm erwachsen die Zürcher Revolutionschriften, die sich über den biographischen Bruch der Flucht aus Dresden ins Zürcher Exil als Kontinuum durchhalten. Sie bieten eine kritische Ästhetik von *Oper und Drama*, die eine Art Theologie der Revolution voraussetzt. Wahr(haftig)e Kunst kann nur revolutionär sein; deswegen verklärt sie nicht in unkritischer Präsenz, was ist, sondern bleibt auf die «Zukunft» verpflichtet. Ihre Praxis bleibt brüchig und durchsetzt von Vorgriffen auf Utopisches, weil ihr Ziel utopisch ist. Das grosse *konservative* griechische «Gesamtkunstwerk», das seine Öffentlichkeit gültig repräsentiert, lässt sich in der Moderne nicht wiederholen⁶³. Das moderne (Opern-)Theater, das ebenfalls seine moderne Öffentlichkeit gültig repräsentiert, ist dagegen eine durchschaubare ästhetisch-politische Täuschung. Eben darum ist «bei uns die echte Kunst *revolutionär*, weil sie nur im Gegensatz zur gültigen Allgemeinheit existiert»⁶⁴. Diese Revolution versteht Wagner ganz politisch als «die soziale Bewegung» der menschlichen Natur⁶⁵, die ihr «gesellschaftliches Glaubensbekenntnis nur in einer positiven Bestätigung jener Lehre Jesus'» sprechen kann, dass der «himmlische Vater» alles von selbst gegeben habe. Nochmals greift dieser ästhetische Ansatz einer politischen Theologie ein Leitmotiv des Jesus von Nazareth-Fragmentes auf, stellt es aber dabei ausdrücklich in den linkshegelianischen Horizont Ludwig Feuerbachs: «Dieser himmlische Vater wird dann kein anderer sein, als die soziale Vernunft der Menschheit, welche die Natur und ihre Fülle sich zum Wohle aller zu eigen macht»⁶⁶. Eine solche Kunst wird erst in der Zukunft *konservativ* sein kön-

⁶² Ein Trugschluss im eigentlichen Sinn, denn der *Ring* endet nicht, sondern schafft am Schluss die anarchisch freie Bühne, auf der seine Handlung gesteigert wiederum aufgenommen werden kann: im *Parsifal*.

⁶³ «Nein, wir wollen nicht wieder Griechen werden; denn was die Griechen nicht wussten, und weswegen sie eben zugrunde gehen mussten, das wissen wir» (*SSD* 4, 30).

⁶⁴ *SSD* 4, 28.

⁶⁵ *SSD* 4, 31.

⁶⁶ *SSD* 4, 33.

nen, wenn sie nach der Revolution tatsächlich zum gültigen Ausdruck der Allgemeinheit geworden sein wird. Der wirkliche Künstler arbeitet «schon jetzt daher an dem Kunstwerk der Zukunft», das im Theater als «die umfassendste, die einflussreichste Kunstanstalt» hervortreten soll⁶⁷.

Wagner ist sich dessen bewusst, dass er eine *terra utopica* ansteuert: «Utopien! Utopien! höre ich sie rufen, die grossen Weisen und Überzuckerer unsrer modernen Staats- und Kunstbarbarei [...]»⁶⁸. Er weiss aber auch, dass nur dieser Vorgriff auf die utopische Zukunft die ästhetische Gegenwart legitimieren kann, wenn die Kunst sich nicht restaurativ in bloss wiederholter Vergangenheit erschöpfen oder sich affirmativ als «Repräsentationsglanz» (Ernst Bloch) der Gegenwart aufführen will. Das ist die «Zukunftsmusik» der Revolution, die sich für ihre Ästhetik zugleich auf zwei Heilige beruft:

So würde uns denn *Jesus* gezeigt haben, dass wir Menschen alle gleich und Brüder sind; *Apollon* aber würde diesem grossen Bruderbunde das Siegel der Stärke und Schönheit aufgedrückt, er würde den Menschen vom Zweifel an seinem Werte zum Bewusstsein seiner höchsten göttlichen Macht geführt haben. So lasst uns denn den Altar der Zukunft, im Leben wie in der lebendigen Kunst, den zwei erhabensten Lehrern der Menschheit errichten: – *Jesus, der für die Menschheit litt, und Apollon, der sie zu ihrer friedenvollen Würde erhob!*⁶⁹

Jesus von Nazareth, von Wagner als historische Person zunächst in seiner symbolischen Bedeutung erfasst, steht damit als «mythologischer Christus» (im Sinne eines David Friedrich Strauss) neben Apollon. Diese mytholo-

⁶⁷ SSD 4, 37-38.

⁶⁸ «Schönes Ideal, das, wie jedes Ideal, uns nur vorschweben, von dem zur Unvollkommenheit verdamnten Menschen leider nicht erreicht werden soll.» So seufzt der gutmütige Schwärmer für das Himmelreich, in welchem, wenigstens für seine Person, Gott den unbegreiflichen Fehler dieser Erd- und Menschenschöpfung wieder gut machen wird» (SSD 4, 35).

⁶⁹ SSD 4, 41.

gische Gleichung von Religion und Kunst leiht manche Begriffe von Ludwig Feuerbach, einiges aber auch von Friedrich Schiller, dessen Gegensatzpaar von Würde und Anmut sie entspricht⁷⁰. Aber der geschichtliche Anspruch bleibt, wie die überraschende Schlusspointe der Programmschrift *Das Kunstwerk der Zukunft* belegt. Hier wird die Republik der Künstler, das Gemeinwesen der «Meistersinger», stellvertretend für das noch nicht greifbare vorrevolutionäre Volk in seine Rechte gesetzt. Weil nämlich das freie gemeinsame Wirken der Künste das künstlerische Gesamtwerk hervorbringt, so ist «*die freie künstlerische Genossenschaft* [...] der Grund und die Bedingung des Kunstwerkes selbst». Ihr stehen der moderne (dynastisch-monarchistische) Staat und dessen gesellschaftliches Abbild, «das gegenwärtige Leben in seiner modisch-polizeilichen Einförmigkeit», entgegen⁷¹. Aber auch die Künstlerschaft ist im eigentlichen Sinn das Volk, zu dem alle gehören, «welche ihre eigene Not als eine gemeinschaftliche erkennen»⁷². Ein Ausblick auf die Fabel des Wieland-Dramas beschliesst zwar die Schrift, hat aber mehr den Charakter einer «Zugabe», die von der eigentlichen Finalmetapher ablenken kann (oder soll).

Diese Not trieb einst die *Israeliten*, da sie bereits zu stumpfen, schmutzigen Lasttieren geworden waren, durch das rote Meer; und durch das rote Meer muss auch uns die Not treiben, sollen wir, von unserer Schmach gereinigt, nach dem gelobten Lande gelangen. Wir werden in ihm nicht ertrinken, es ist nur den *Pharaonen* dieser Welt verderblich, die schon einst mit Mann und Maus, mit Ross und Reiter, drin verschlungen wurden, – die übermütigen stolzen Pharaonen, die da vergessen hatten, dass einst ein armer Hirtensohn durch seinen klugen Rat sie und ihr

⁷⁰ Vgl. ausführlich (Hofmann 2003, 156-165).

⁷¹ Wagner ergänzt spöttisch: «Mit seinen Ständen, Anstellungen, Standrechten, stehenden Heeren – und was sonst noch alles in ihm stehen möge» (Hofmann 2003: 169). Sein revolutionärer Dresdner Hohn auf stehende Heere und eine «liegende Kommunalgarde» klingt hier nach. Vgl. auch seine Polemik gegen die stehenden Heere der patriotischen (National-)Staaten in *Staat und Religion* (SSD 8, 14).

⁷² SSD 3, 48.

Land vor dem Hungertode bewahrte! *Das Volk*, das *auserwählte Volk*, zog aber unversehrt durch das Meer nach dem Lande der Verheissung, das es erreichte, nachdem der Sand der Wüste die letzten Flecken knechtischen Schmutzes von seinem Leibe gewaschen hatte.⁷³

Mit dieser überraschenden, revolutionstheologischen Exodus-Metapher geht *Das Kunstwerk der Zukunft* in sein utopisches Ziel. Wagner, der die zentrale Bedeutung der Pessach-Erinnerung für die Identität Israels und des rabbinischen Judentums gewiss gekannt hat, gesteht damit der hebräischen Bibel sogar den Status «der ewig neuen, ewig wahren *Volksdichtung*» zu⁷⁴. Die Revolution aber bleibt vertagt auf unbestimmte Zeit. Sie hat keinen Ort mehr, aber ein langfristiges Asyl. Die suchende Wanderschaft, wie sie Wotan als Wanderer und Parsifal als Irrender lebt, wird zum unbestimmten Weg des Entkommenen und Exilanten. Seine Situation ist tatsächlich der Exodus.

Regeneration statt Revolution: Wagners Spätschriften als Rückzugsgefechte

Wagners späte Schriften kreisen weniger um eine klassische «theologische» Fragestellung als vielmehr um das Problem, wie das Verhältnis zwischen Religion und Kunst von diesem tertium her zu bestimmen ist. Wagner erwartet dabei von der fachlichen Theologie grundsätzlich keine wirkliche Hilfe. Dies aus drei Gründen: Einerseits gehöre sie dem «Nützlichkeitskreislauf unseres akademischen Staatslebens» an und reproduziere nur den Staatsdienst, andererseits bleibe sie im «idealen» Nützlichkeitskreislauf reiner akademischer Wissenschaft stecken, die einen Wissenschaftsfortschritt nur für

⁷³ *SSD* 3, 175.

⁷⁴ *SSD* 3, 175. – Ein Beispiel für viele, wie schwer Wagner mit textfremden Kategorien zu fassen ist – unabhängig davon, wie derartige Pointen zu bewerten wären: als unvermittelte Lesefrüchte oder Konstanten seines Denkens, als strategische Hakensschläge oder versöhnliche Gesten.

die Naturwissenschaften erwarten lasse – allerdings mit dem Ergebnis einer «fortschreitend wissenschaftlicheren Lebensverfälschung»⁷⁵. Schliesslich wittert Wagner in nahezu allen Disziplinen die nivellierenden «Erfolge der neueren, sogenannten «historischen» Methode der Wissenschaft [...], welchen nach das rein erkennende Subjekt, auf dem Katheder sitzend, allein als existenzberechtigt übrig bleibt. Eine würdige Erscheinung am Schlusse der Welttragödie!»⁷⁶. Von der «Staatstheologie»⁷⁷ sei also nichts zu erwarten. Die historische Kritik «stehe mitten unter dem Judentum», wenn sie sich ebenfalls und ebenso wie dieses über das staatskirchlich verordnete Gedenken «für einen vor zweitausend Jahren gekreuzigten Juden» wundere⁷⁸. Der Nützlichkeitskreislauf des Staates habe auch die Religion in sich aufgesogen und steuere in einem Prozess der zivilisatorischen Degeneration einem «Zustande von Barbarei» entgegen.

Die bei Wagner stets latente revolutionäre Naherwartung gibt sich nun ganz offen als eine religiöse Naherwartung zu erkennen, wie sie ihm aus seinen Studien christlicher Theologiegeschichte geläufig ist:

Ich glaube, dass die von den ersten Christen noch für ihre Lebenszeit erwartete, dann als mystisches Dogma festgehaltene Wiederkehr des Heilandes, vielleicht selbst unter den in der Apokalypse geschilderten nicht ganz unähnlichen Vorgängen, für jene vorauszusehende Zeit einen Sinn haben dürfte.⁷⁹

⁷⁵ SSD 10, 81-82.

⁷⁶ «Wie es diesem einzelnen Erkennenden schliesslich dann zu Mute sein dürfte, ist nicht leicht vorzustellen, und wünschen wir ihm gern, dass er dann, am Ende seiner Laufbahn, nicht die Ausrufe des Faust am Beginne der Goetheschen Tragödie wiederhole» (SSD 10, 85). – Dieser Passus gilt sicher auch Nietzsches Schrift *Menschliches, Allzumenschliches* (zuvor 1878 erschienen), mehr und grundsätzlich aber dem «potentiellen Publikum» des Bühnenfestspiels, das seiner Struktur nach nicht «populär» sein und das «deutsche Publikum» repräsentieren könne.

⁷⁷ SSD 10, 82.

⁷⁸ SSD 10, 87.

⁷⁹ SSD 10, 89. – Wagner hat u. a. August F. Gfrörers umfangreiche *Geschichte des Urchristentums* (Stuttgart 1838) 1874/1875 sowie 1879/1880 studiert. In diese Zeit gehört die Aussage: «Für mich ist das Christentum noch nicht in das Leben getre-

Damit ist die revolutionäre Heilserwartung endgültig und explizit auf eine eschatologische Pointe bezogen, in der Vernichtung und Erlösung politisch und religiös zusammentreffen. Wie immer Wagners Satz am Ende von *Publikum und Popularität* positiv zu deuten sein mag, so schliesst er doch einen unmittelbar kirchlich-staatstragenden Bezug aus. Die Barrikade steht im Gralstempel, der Barrikadenkämpfer mit der neuen Losung «Erlösung dem Erlöser!» droht nun, eben diesen Tempel zu schleifen.

Wagner beklagt vor allem «diese Kluft – welche zwischen der Kirche und uns besteht, es ist sehr bösl!»⁸⁰. Auch hier soll die dramatische Theologie des *Parsifal* Versöhnung schaffen, schützend flankiert von den späten ästhetischen Schriften, die allerdings den spezifisch theologischen Gehalt mehr ahnen lassen, der in den Gesprächen ungeschützt (und ohne Blick auf eine missverstehende Nachwelt) zu Wort kommt. So habe «nicht der Tod, sondern die Auferstehung die Religion gestiftet». Wagner will, darin Renan zustimmend, «in der Liebe der Frau die Gründung des Christentums» finden⁸¹. Jesus sei selbst «sündenlos» gewesen; eben darin drücke der sich selbst verneinende Wille seine Göttlichkeit aus⁸². Doch «mit dem Beginn der Kirche sei schon die ganze Sache verpfuscht, ja mit den Interpolationen in den Evangelien. Denn die ersten Christen erwarteten die Wiederkehr Christi nur als Welt-Aufhebung, als Ende des Weltzustandes»⁸³. So ist die Erlösung als «Welt-Aufhebung» die Tat des göttlichen Revolutionärs, als der nun Jesus von Nazareth wiederkehrt. Sein verneinender, «sündloser» Wille lässt der Kirche allenfalls den Zeitraum eines Interim zwischen Erlösung und Nah-

ten, und wie die ersten Christen erwarte ich eine Wiederkunft von Christus» (15. Juli 1879, *CT II*, 382).

⁸⁰ 8. Juni 1879 (*CT II*, 362).

⁸¹ 12. April 1879 (*CT II*, 330). – Er bezieht sich ausdrücklich auf die drei Frauen am Grab Jesu in den Osterperikopen sowie auf Maria Magdalena, das Vorbild der Kundry.

⁸² *SSD* 10, 216; vgl. die Äusserungen vom 12. Mai (*CT II*, 348) und vom 20. September 1879 (*CT II*, 411). Zuvor übt er in diesem Punkt ausdrückliche Kritik am Historismus von David Friedrich Strauss und über das «absurde Verhältnis der Geschichte zu dieser Erscheinung [Jesu]» (2. August 1878, *CT II*, 152).

⁸³ 20. Oktober 1878 (*CT II*, 204).

erwartung. Daher ist der Erlöser selbst von einer Kirche zu erlösen, die dieses Interim im Gralstempel fixiert und wie ein Amfortas weder leben noch sterben kann, bis endlich der «reine Tor» den verschlossenen Gral enthüllt. Dieses theologische Programm erfüllt der *Parsifal*, und so will das Bühnenweihfestspiel zwischen Religion und Kunst «regenerierend» vermitteln. Denn ein Interim ist auch das Festspiel als Aufführung, das sich nur im Augenblick der Vergegenwärtigung erfahren lässt. Als Interim ist ursprünglich auch die Institution des Festspiels gedacht, nämlich der Theaterbau als einmaliges Provisorium und selbst die Partitur, die nach der Aufführung zu verbrennen ist.

Auch wenn Wagner ausdrücklich und mit wiederholter Empfehlung Denkformen und Begriffe bei Schopenhauer ausleiht, amalgamiert er sie in seiner persönlichen Lesart mit eigenen, von den Revolutionsschriften an durchgehaltenen ästhetischen Theorien. Angesichts der Lektüre von Schopenhauers Briefen nennt er dessen Erscheinung «skurril»: «Wahrhaft gross dem Leben gegenüber ist doch nur der Heilige!»⁸⁴. Schopenhauer hingegen sei zwar «ein Philosoph, aber kein Weiser»⁸⁵. Der Heilige, der Taten des (Mit-)Leidens vollbringt, bleibt nach Wagners Verständnis ein politischer Mensch. So versteht sich auch Wagner, wenn er die Evangelien von Schopenhauer her liest. Sein emphatischer Protest gegen die Vivisektion verweist auf beides: das Schopenhauersche Interpretament und das Wagnersche Engagement, das sich nicht in der künstlerischen Produktion erschöpfen kann⁸⁶.

Ein offenes Schreiben an Herrn Ernst von Weber, Verfasser der Schrift: *Die Folterkammern der Wissenschaft* (1879) geht unmittelbar *Religion und Kunst* (1880) voraus und steckt den begrifflichen Rahmen für den Gedanken einer christlichen «Regenerationslehre» ab. Sie wendet sich gegen das Gespenst einer «Wissenschaft», die «in unsrer entgeisteten Zeit vom Seziertische bis zur Schiessgewehrfabrik sich zum Dämon des einzig für staatsfreundlich

⁸⁴ 5. Juni 1878 (CT II, 109).

⁸⁵ 12. November 1881 (CT II, 824).

⁸⁶ «Seine Schrift über die Vivisektion, die er wiederliest, gibt ihm Veranlassung wieder auszurufen: «Was soll meine Kunst in solch einer Welt» (12. März 1880, CT II, 502).

geltenden Nützlichkeitskultus aufgeschwungen hat» – eine dezidierte und einsam dastehende ästhetisch-ethische Kritik am vivisezierenden, das Leben mitleidlos zerlegenden Wissenschaftsbetrieb. Eines «anderen Antriebes [...] als den des reinen Mitleidens» bedürfe es nicht, um berechtigten Einspruch zu erheben; das Argument der Nützlichkeit, für oder gegen das Leben angewandt, sei unsittlich, weil äusserlich und der ethischen Frage unangemessen, vor der nur «das in der tiefsten Natur des menschlichen Willens begründete Mitleid als die einzige wahre Grundlage aller Sittlichkeit nachzuweisen» sei⁸⁷. Staat und Gesellschaft organisierten sich hingegen nach dem Prinzip der Nützlichkeit und den Gesetzen der Mechanik so, «dass es darin ohne Mitleid und Nächstenliebe ganz erträglich abgehen solle»⁸⁸. Wagner deutet und begründet Schopenhauers «Mitleid» vom christlichen Begriff der Nächstenliebe her, ohne das Verhältnis beider Begriffe genauer zu bestimmen. Der in allem Leben gemeinsame Wille ermögliche demnach das Mitleiden, das wissende Handeln aus Mitleiden hingegen gründe in der göttlichen Person des Erlösers, in dem der Wille zu sich selbst und damit zu seiner Aufhebung in der mitleidenden Liebe komme.

Die ungeheure Schuld alles dieses Daseins nahm ein sündenloses göttliches Wesen selbst auf sich und sühnte sie mit seinem eigenen qualvollen Tode. Durch diesen Sühnungstod durfte sich alles, was atmet und lebt, erlöst wissen, sobald er als Beispiel und Vorbild zur Nachahmung ergriffen wurde. Es geschah dies von allen den Märtyrern und Heiligen, die es unwiderstehlich zu freiwilligem Leiden hinriss, um im Quelle des Mitleidens bis zur Vernichtung jedes Weltenwahnens zu schwelgen.⁸⁹

Das Handeln aus Mitleid leite sich philosophisch vom Gedanken der Menschenwürde her, christlich-theologisch jedoch von Jesus⁹⁰. Jedes Handeln aus Mitleid beruft sich demnach zwar auf ein «göttliches Wesen» wie Jesus

⁸⁷ *SSD* 10, 194-196.

⁸⁸ *SSD* 10, 197.

⁸⁹ *SSD* 10, 202.

⁹⁰ *SSD* 10, 209.

von Nazareth; zugleich sei solches Handeln aber unmittelbar auch ein politisches Handeln⁹¹. Dem erlösten Menschen, der zwischen Religion und Kunst vermittelt, gilt Wagners späte Schrift. In drei Kapiteln entfaltet sie Ideal und Begriff dessen, was beide verbindet, ferner eine spekulative Skizze der Degeneration sowie die ästhetisch-ethisch formulierte Aufgabe der Regeneration. Wenn «Regeneration» als Kontrastbegriff zu «Verfall» bzw. «Dekadenz» und überdies auch als «Wiedergeburt» zu verstehen ist, so bezeichnet er in Wagners Denken keine neue Idee. Denn als «Wiedergeburt» der attischen Tragödie – allerdings unter veränderten Vorzeichen und keineswegs unhistorisch im Sinne blosser Wiederholung – und als politisch-religiöse Grösse will Wagner schon das Festspiel verstanden wissen⁹². Der ungewöhnlich konzentrierte Eingangssatz des ersten Teils stellt die vielzitierte dialektische These auf:

Man könnte sagen, dass da, wo die Religion künstlich wird, der Kunst es vorbehalten sei, den Kern der Religion zu retten, indem sie die mythischen Symbole, welche die erstere im eigentlichen

⁹¹ So sei «der gewaltsame Einbruch in solch ein Vivisektionsoperatorium zu Leipzig [...] einem rohem Ausbruche subversiver sozialistischer Umtriebe gegen das Eigentumsrecht zugeschrieben worden»; man habe die vivisezierten Tiere getötet und den Wachmann verprügelt. Wagner schliesst die, angesichts der Bismarckschen Sozialistengesetze vom Oktober 1878, erstaunliche Frage an: «Wer aber möchte nun nicht Sozialist werden, wenn er erleben sollte, dass wir von Staat und Reich mit unsrem Vorgehen gegen die Fortdauer der Vivisektion und mit der Forderung der unbedingten Abschaffung derselben, abgewiesen würden?» (SSD 10, 209). Damit rückt er sich und seine Druckschrift in den Bereich damals verbotener «sozialistischer» Agitation und unverhüllter Opposition gegen Bismarck.

⁹² Das entsprechende Wortfeld und sein Kontext findet sich daher ausdrücklich schon 1866 in *Deutsche Kunst und deutsche Politik* und schliesst selbst den problematischen Begriff des «Blutes» ein. Wagner behauptet, «dass eine Erlösung aus diesem ersichtlichen Verkommenis der europäischen Menschheit an Wichtigkeit nicht ungleich der Tat der Zertrümmerung des römischen Weltreiches mit seiner nivellierenden, endlich ertötenden Zivilisation erachtet werden könnte. Wie dort eine völlige *Regeneration* des europäischen Völkerblutes nötig war, dürfte hier eine *Wiedergeburt* des Völkergeistes erforderlich sein», die sich von der «Wiedergeburt» der «Renaissance» unterscheide (SSD 8, 33; Hervorhebungen von P.H.).

Sinne als wahr geglaubt wissen will, ihrem sinnbildlichen Werte nach erfasst, um durch ideale Darstellung derselben die in ihnen verborgene tiefe Wahrheit erkennen zu lassen.⁹³

Die These lässt sich in zwei Richtungen lesen: Künstlich wird die Religion, indem sie in der Kunst eine sinnliche Gestalt erhält, künstlich aber auch (etwa im Sinne Hegels als «objektiver Geist»), indem sie zugleich institutionelle Gestalt als Staatsreligion mit einer Staatstheologie erhält und sich dem «Nützlichkeitskreislauf» des Staates einordnet. Damit wird sie, statt ihr gegenüber zu stehen, Teil einer degenerierenden Zivilisation, deren zentrale Kategorien Geld, Eigentum bzw. Besitz, Industrie und Unterhaltung sind. Wagner beabsichtigt nicht, den eigentlichen Gehalt der Kirche, das religiöse Dogma, zu berühren, sondern lediglich die äussere Gestalt, mit welcher sie in die Öffentlichkeit des bürgerlichen Lebens tritt und dieses sinnfällig anstreift, wobei sie «unweigerlich den Gesetzen des ästhetisch Schönen sich zu unterwerfen hat»⁹⁴. Eben dadurch aber finde sie zu weiterem «Ausbau ihrer dogmatischen Symbole sich genötigt» und verdecke so «das Eine, Wahre und Göttliche in ihr». Das Begriffs-Bild werde zum Fetisch, während umgekehrt die bildende Kunst in ihrer idealen Darstellung den Kern der Religion wahre⁹⁵.

Was aber ist Religion? Sie entstehe «in der Erkenntnis der Hinfälligkeit der Welt» und äussere sich in «der hieraus entnommenen Anweisung zur Befreiung von derselben», wie Wagner ohne Rückgriff auf theistische Kategorien bestimmt. Während sich die brahmanische Lehre als Weisheitslehre an die Weisen wende, spreche Jesus die «Armen im Geiste» an. So gelte für

⁹³ *SSD* 10, 211. – Wagner unterscheidet das «mythische Symbol» der Religion als sinnliche Gestalt ihrer geschichtlich-übergeschichtlichen Wahrheit von deren künstlerischer «Allegorie», mit der eine solche Wahrheit nachträglich und zweckdienlich «versinnlicht» würde. Künstlerische Symbole können also eo ipso keine Allegorien sein, ein autonomes Kunstwerk kann nicht als solches im Dienst eines ihm fremden Sinngehaltes stehen – was nicht ausschliesst, dass es sich auf einen solchen Gehalt frei und bewusst bezieht und auch diesen Bezug ausdrücklich mitgestaltet.

⁹⁴ *SSD* 8, 100.

⁹⁵ *SSD* 10, 211-212.

die christliche Religion:

Ihr Gründer war nicht weise, sondern göttlich; seine Lehre war die Tat des freiwilligen Leidens: an ihn glauben, hiess: ihm nach-eifern, und Erlösung hoffen, hiess: mit ihm Vereinigung suchen. Den «Armen im Geiste» war keine metaphysische Erklärung der Welt nötig; die Erkenntnis ihres Leidens lag der Empfindung offen, und nur diese nicht verschlossen zu halten war göttliche Forderung an den Gläubigen.⁹⁶

Diese «einfachste Religion» sei den «Reichen» zu einfach gewesen und daher durch die «Geistreichen», auch «gegen alle philosophische Ausdeutung», zu einem «ungemein komplizierten Mythenapparat» ausgeformt worden. Eine zentrale Kategorie, um diesen Prozess zu verstehen und zu beurteilen, ist Wagners Begriff des «Wunders», den er schon in *Oper und Drama* 1852 vorab zu seiner Rezeption Schopenhauers formuliert. Wagner nennt die künstlerisch gestaltende «Verdichtung» eines Stoffes «das eigentliche Werk des dichtenden Verstandes»⁹⁷, und ihr Ergebnis ist «das Wunder»⁹⁸. Es führt zur staunenden Wahrnehmung in Gefühl und Verstand, an die es zugleich im dramatisch versinnlichten Mythos appelliert und durch die es die Katharsis der Zuschauer einfordert – nicht als moralische Pflicht von aussen, sondern als ästhetische Erkenntnis von innen her, die den Zuschauer in das freie Spiel des Dramas und der in ihm repräsentierten Wirklichkeit einbindet. In

⁹⁶ SSD 12, 212-213. – Es ist bezeichnend, dass Wagner jeden Bezug auf die klassische Schöpfungstheologie (im Kontext der «natürlichen Theologie» oder «theologischen Gotteslehre») ebenso meidet wie einen Bezug auf die jüdisch-christliche Bundestheologie. Diese Kategorie dürfte ihm die zeitgenössische Theologie kaum zur Verfügung gestellt haben; jene Kategorie lehnt er als «seicht» und «optimistisch» ab, weil sie weder mit seiner Welterfahrung noch mit deren Formulierung in den Begriffen Schopenhauers zusammenstimmt.

⁹⁷ SSD 12, 212-213.

⁹⁸ SSD 12, 219. – Das «Wunder» dient dem «Gefühlsverständnis», also der Wahrnehmung schlechthin, die der dichtende Verstand wecken soll (vgl. SSD 12, 219-222). Im «Wunder» erschliesst sich das gesamte Drama von seinem höchsten Punkt aus, der allerdings ausserhalb seiner steht.

Religion und Kunst verdecken die Kategorien Schopenhauers eher die eigentliche Intention Wagners, wenn er dort das Wunder «als ein fast notwendiges Ergebnis der gegen alle Natur sich erklärenden Umkehr des Willens zum Leben» begreift, die in Jesus Gestalt annehme und als Selbstaufhebung des Willens göttlich sei, indem sie das «Reich Gottes» eröffne. Das strittige Prädikat «göttlich» – strittig, weil Wagner auf die Klärung und Verwendung theistischer Kategorien im wesentlichen verzichtet – wird also von Schopenhauer her erschlossen. Wieweit es (und ob es überhaupt) in solchen Kategorien aufgeht, sagt Wagner nicht⁹⁹. Die Umkehr des Willens zum Leben äussere sich als «der Wunder allergrösstes», ja als «Offenbarung».

Dieses andere nannte Jesus seinen Armen das «Reich Gottes», im Gegensatz zu dem «Reiche der Welt»; der die Mühseligen und Belasteten, Leidenden und Verfolgten, Duldsamen und Sanftmütigen, Feindesfreundlichen und Allliebenden zu sich berief, war ihr «himmlischer Vater», als dessen «Sohn» er zu ihnen, «seinen Brüdern», gesandt war.¹⁰⁰

Diese Wort-Bilder oder dogmatischen Symbole der Religion gestaltet die Kunst vorrangig im Bild des Gekreuzigten, das weniger «Symbol» als vielmehr «Bild, wirkliches Abbild» ist¹⁰¹. Das gilt auch für «das höchste Wunder, die Geburt des Gottes selbst», die jungfräulich in Umkehr des Willens zum Leben geschieht. Wagner stützt ausdrücklich von seinem Wunder-Begriff her die Lehre von der «unbefleckten Empfängnis» Marias. Da Jesus, als Gestalt des sich selbst aufhebenden Willens zum Leben, notwendig sündelos sei, müsse «in ihm schon vor seiner Geburt der Wille vollständig gebrochen sein, so dass er nicht mehr leiden, sondern nur noch mitleiden» könne. So sei «aus innerster Verneinung der Welt die Bejahung der Erlösung gebo-

⁹⁹ «Unter Gott sucht sich der Mensch genau genommen das Wesen vorzustellen, welches den Leiden des Daseins (der Welt) nicht unterworfen ist, somit über der Welt steht – dies ist nun Jesus (Buddha) [!], der die Welt überwindet. – Der Weltenschöpfer ist nie wahrhaft geläufig gewesen und geglaubt worden» (SSD 12, 338).

¹⁰⁰ SSD 10, 214.

¹⁰¹ SSD 10, 215; vgl. SSD 10, 220.

ren»¹⁰². Schopenhauers Grundbegriff dient für Wagner nun dazu, die «Erb-sünde» als den Weltwillen und deren Überwindung als Selbstüberwindung dieses Willens zu bestimmen – ein weiterer Beleg für den freizügigen Umgang Wagners mit philosophischen Begriffen, die den eigenen Gedanken zu stützen scheinen. Er will den Gehalt «des religiösen Dogmas in unverschlei-erter Offenbarung [...] nicht mehr der grübelnden Vernunft, sondern der entzückten Anschauung» zuführen¹⁰³. Dieser Anschauung des «Wunders» als Offenbarung des Göttlichen und zugleich als staunenswerte Peripetie des eigentlich Dramatischen dient selbst der Einband, mit dem er die Partitur des *Parsifal* ausstattet. Auf den oberen Deckel des Samteinbandes ist eine gestickte byzantinisierende Marien-Ikone geheftet als sinnfälliger Ausdruck des Wunders, von dem das Kunstwerk handelt und das es nach Wagners ästhetischer Theorie selbst darstellt. Es verweist ikonographisch auf Wagners Version vom Topos des «Ewig-Weiblichen», das «jungfräulich» die Erlösung gebiert, und auch auf das Kunstwerk der Erlösung, das als Tragödie aus dem «mütterlichen» Geist der Musik geboren wird. Wenn nach Carl Schmitt staatsrechtliche und theologische Begriffe sich synchronisieren lassen, dann entspricht Wagners ästhetisch-theologisches «Wunder» durchaus dem politischen «Ausnahmestand». Fraglich bleibt allerdings, wem er die Souveränität zuschreiben will, wenn er darauf verzichtet, die soteriologische Dimension seines «Wunders» theistisch zu bestimmen. Trotzdem stellt er seine steile These auf: «Streng genommen ist die Musik die einzige dem christlichen Glauben ganz entsprechende Kunst, wie die einzige Musik, welche wir, zum mindesten jetzt, als jeder anderen ebenbürtige Kunst kennen, lediglich ein Produkt des Christentums ist»¹⁰⁴.

Wagner setzt die Musik «in dasselbe Verhältnis zur Religion [...], in welchem wir den Gottesknaben zur jungfräulichen Mutter» sehen. Sie gibt den vom Begriff «erlösen» göttlichen Gehalt über die Möglichkeiten der übrigen Künste hinaus¹⁰⁵. Die Musik selbst, so verstanden, ist der Erlöser und

¹⁰² SSD 10, 216-217.

¹⁰³ SSD 10, 217-218.

¹⁰⁴ SSD 10, 221.

¹⁰⁵ Im Dogma sei der Gehalt der Religion nur negativ gefasst; es verhalte sich zur göttlichen Offenbarung, zu der Wagner auch die Musik rechnet, «wie sich der am

«durch Mitleid wissend», sofern sie dem Willen der Welt und seiner Selbst-aufhebung Gestalt verleiht. Neu ist diese genetische Herleitung der Musik aus der Religion, nicht aber ihre Bestimmung im allgemeinen.

Von einer solchen Erkenntnis, die sich zugleich auf die Erkenntniskritik Kants, das *gnôthi seautón* der Pythia und das *Tat twam asi* des Brahmanen berufen könne, handelt die erste der beiden Ausführungen zu *Religion und Kunst*: «Erkenne dich selbst» (1881). Zu solcher Selbsterkenntnis dürften «Wissenschaft und Staatskunst» mangels «jedes wahrhaft religiösen Kernes» nichts beitragen; als Teil der «Kriegszivilisation» und als Motor der «Degeneration» durchschauten sie nicht, dass und warum eine «fast grössere Heiligkeit als die Religion [...] in unsrem staatsgesellschaftlichen Gewissen das «Eigentum» erhalten» habe. Nur dazu sei «die bewaffnete Macht» da: als «Beschützung der Besitzenden gegen die Nichtbesitzenden»¹⁰⁶. Die beklagte Zivilisation bestimmt er als die Gestalt eines degenerierten Christentums.

Die zweite der Ausführungen zu *Religion und Kunst* mit dem bezeichnenden Titel *Heldentum und Christentum* (1881) verwirft den Rassismus eines Gobineau grundsätzlich, weil dessen Theorie der Degeneration ungeschichtlich und spekulativ argumentiere, wenn sie den Verfall «einzig von der Vermischung der Rassen» herleite¹⁰⁷. Das im Grunde einfache soteriologische Argument: Im «Blut» des Erlösers hebe sich der antagonistische Wille selbst durch bewusstes Leiden auf und «regeneriere» so die Einheit der menschlichen Gattung:

Das in jener wundervollen Geburt sich sublimierende Blut der ganzen leidenden menschlichen Gattung konnte nicht für das Interesse einer noch so bevorzugten Rasse fliessen; vielmehr spendet es sich dem ganzen menschlichen Geschlechte zur edelsten Reinigung von allen Flecken seines Blutes.¹⁰⁸

Tage erzählte Traum zu dem wirklichen Traume der Nacht verhält» (*SSD* 8, 23) – also wiederum gemäss der Analogie von Religion und Musik.

¹⁰⁶ *SSD* 8, 268.

¹⁰⁷ *SSD* 10, 275-276; vgl. *SSD* 10, 284.

¹⁰⁸ *SSD* 8, 283.

Insofern sieht Wagner im «Blut» Jesu und dessen symbolischen Genuss, «dem einzigen echten Sakramente der christlichen Religion», das «Antidot» gegen jede Degeneration¹⁰⁹.

Nur das «wahrhaftige Christentum» könne, gegründet «auf den Gewinn einer allgemeinen moralischen Übereinstimmung», zu einer «ästhetischen Weltordnung» und Gleichheit der Rassen führen und «eine wahrhaftige ästhetische Kunstblüte» erzeugen. Darin ergänzen und «erlösen» sich Religion und Kunst also gegenseitig, dass sie sich auf diesen regenerierenden Gehalt beziehen: sakramental vergegenwärtigend die Religion, symbolisch dies erinnernd und antizipierend die (Ton-)Kunst, die aus ihr hervorgeht. So unscharf und missverständlich Wagner formulieren mag, so deutlich stellt er das positive und geschichtliche Christentum, wie er es versteht, gegen die rassistische Spekulation Gobineaus. So rückt auch, wie zuvor die Revolution, die Regeneration in weite utopische Ferne. Wagner weiss sich keine Lösung, wenn er von «Erlösung» spricht.

Was nach der scharfen These Carl Schmitts aus seiner *Politischen Theologie* vom Juristischen gelten soll, lässt sich mit einigem Recht gerade von Wagners Werk und ästhetischer Theorie sagen: Nicht nur die «prägnanten Begriffe der modernen Staatslehre sind säkularisierte theologische Begriffe»¹¹⁰, sondern auch die poetischen und theoretischen Grundworte Wagners. «Erlösung», «Wiedergeburt», «Regeneration», «Liebe», «heilig», «Gott», um nur einige Begriffe zu nennen – sie durchziehen das Werk und werden in wechselnden Kontexten bestimmt. In den theoretischen Schriften ist nicht einmal durchweg eindeutig auszumachen, wie weit diese theologischen Grundworte tatsächlich säkularisiert sind. Auch in den von Feuerbach mitgeprägten Zürcher Schriften gehen sie nicht einfach in einer «Kunstreligion» auf, sondern bleiben revolutionär offen sowohl für eine weitergehende theologische als auch eine politische Bestimmung. Das Beispiel des Dramenfragmentes *Jesus von Nazareth*, dessen Geschichte bis in den *Parsifal* hineinreicht, zeigt diese Ambivalenz. Denn für ein Mysterienspiel agiert es zu unmittelbar politisch im Kontext der Revolutionen von 1848 und 1849; für ein politisches Lehrstück taugt der Überschuss an Leiden und Verheissung nicht. Wagner

¹⁰⁹ SSD 8, 283.

¹¹⁰ Schmitt 1985, 49.

ist sich dieser Ambivalenz bewusst. Er löst sie niemals, auch nicht im «Bühnenweihfestspiel», völlig auf, sondern errichtet gerade im Gralstempel die vertrauten Barrikaden neu, wie G.B. Shaw hellhörig bemerkt hat. Nie vertraut er der «trügenden Pracht» künstlicher Paradiese oder den Wahrheiten geschlossener Institutionen. Statt einer Lösung, die weder revolutionär noch reformerisch zu haben ist, weiss er sich nur den Rat, das Problem zu bewahren. Dazu dient ihm seine Kunst, und wenn die Religion wesentlich Leidenserfahrung und problematisches Erlösungswissen erinnert, dann bewahrt gerade diese Kunst Wagners «den Kern der Religion» und ihre «Wahrheit»¹¹¹, ohne sich an ihre Stelle setzen und ihrerseits eine «ästhetische Religion» stiften zu wollen¹¹². Seine Ästhetik verzichtet weder auf die ethische noch auf die eschatologische Dimension des Kunstwerks, wie er es versteht. Darum kann gerade dieses «Gesamtkunstwerk» eben das Gesamte, auf das es zielt, nicht totalisierend repräsentieren, sondern nur fragend und vieldeutig anklingen lassen. Darum aber verbietet es sich auch, diesem Werk eine unmittelbar «christliche» Lösung zu unterschieben, wie es Nietzsche in polemischer Übersichtigkeit nahelegt. So schlicht lässt sich dieser Knoten wohl nicht zerhauen. Denn auch Wagner arbeitet sich ab am Phänomen der «Dekadenz»; er berührt sich in der Diagnose durchaus mit Nietzsche, auch wenn der Dissens über die notwendige Therapie bleibt. Eher ist es nötig, die gewohnte Lesart zu verabschieden und Wagner nicht mehr durch die Brille Nietzsches zu sehen. Beide konkurrieren miteinander. Nietzsche betreibt einen gewaltigen Aufwand, diesen starken Konkurrenten loszuwerden. Gerade so schürt er den begründeten Verdacht, dass er ihn mit gutem Grund ernster nahm, als es mancher seiner heutigen Interpreten wahrhaben will. Warum also nicht einmal die vertraute Stossrichtung umkehren und das versuchen, was hier skizziert worden ist: Wagner contra Nietzsche?

¹¹¹ Vgl. den Eingangssatz von *Religion und Kunst* (SSD 10, 211).

¹¹² Vgl. SSD 10, 251.

Literaturverzeichnis

- Benders, Raymond J./Stephan Oettermann (Hg.). *Friedrich Nietzsche. Chronik in Bildern und Texten*. München/Wien 2000.
- Borchmeyer, Dieter. *Das Theater Richard Wagners*. Stuttgart 1982.
- Borchmeyer, Dieter. «Richard Wagner und Nietzsche». In: Müller, Ulrich/ Peter Wapnewski (Hg.). *Wagner-Handbuch*. Stuttgart 1986.
- Breuer, Stefan. «Richard Wagners Fundamentalismus». In: Klein, Richard (Hg.). *Narben des Gesamtkunstwerks*. München 2001.
- Breuer, Stefan. «Religion – Kunst – Politik», Seite 145-181 In: Kiem, Eckehard/Ludwig Holtmeier (Hg.). *Richard Wagner und seine Zeit*. Laaber 2003.
- Eger, Manfred, *Nietzsches Bayreuther Passion*. Freiburg 2001.
- Goethe, Johann Wolfgang. «Maximen und Reflexion», Band 17 (1992). In: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. München 1985-1998.
- Gregor-Dellin, Martin. *Richard Wagner. Sein Leben – Sein Werk – Sein Jahrhundert*. München/Zürich 1980.
- Hofmann, Peter. «Richard Wagners *Parsifal*. Kunstreligion oder religiöse Kunst?», Seite 450-453. In: *Theologie und Philosophie* 77 (2002).
- Klein, Richard. «Zwangsverwandtschaft. Über Nähe und Abstand Adornos zu Richard Wagner». In: Kiem, Eckehard/Ludwig Holtmeier (Hg.). *Richard Wagner und seine Zeit*. Laaber 2003.
- Losurdo, Domenico. *Nietzsche, il ribelle aristocratico. Biografia intellettuale e bilancio critico*. Torino 2002.
- Pohl, Richard. «Der Fall Nietzsche. Ein psychologisches Problem». *Musikalisches Wochenblatt*, 19/44, 25.10.1888, Seite 517-520. In: Benders, Raymond J./Stephan Oettermann (Hg.). *Friedrich Nietzsche. Chronik in Bildern und Texten*. München/Wien 2000.
- Rilke, Rainer Maria. *Die Gedichte*. Frankfurt am Main 1986.

Schmitt, Carl. *Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*. Berlin 1985.

Wolf, Jean-Claude. «Nietzsches Begriff der Macht». In: Seelmann, Kurt (Hg.). *Nietzsche und das Recht*. Stuttgart 2001.

Wagner und Nietzsche – oder: Die Aussen- und die Innenseite grosser Politik

Urs Marti

Die Kontroverse zwischen Wagner und Nietzsche gilt längst als Ereignis von geistesgeschichtlichem Rang. Inwiefern diesem Ereignis politische Bedeutung zukommt, bleibt dabei eine offene Frage. Bekanntlich findet sich weder in Wagners noch in Nietzsches Schriften eine kohärente politische Theorie; ein klar umrissenes politisches Programm sucht man darin ebenfalls vergeblich. Wagner wie Nietzsche gehören zu jener bildungsbürgerlichen Elite Europas, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts über Politik vorwiegend mit Herablassung spricht und ihr allenfalls als Mittel zu nicht-politischen, «höheren» Zwecken eine Berechtigung zuspricht. Künstlerische oder philosophische Werke können indes als Verarbeitungen sozialer und politischer Entwicklungen interpretiert werden; es können sich darin weltanschauliche Überzeugungen artikulieren, die eine politische Parteinahme implizieren. Wagner wie Nietzsche sind von einer Weltanschauung geprägt, die man heute als kommunitaristisch bezeichnet. Beide betrachten mit Sorge die durch die kapitalistische Wirtschaftsordnung bewirkte Auflösung traditioneller Gemeinschaftsformen. Beide neigen zu einer Mystifizierung des deutschen Volkes, dem sie die Kraft des Widerstands gegen verderbliche Modernisierungstendenzen zuschreiben. Beide pflegen anti-jüdische und anti-französische Ressentiments und verwerfen das moderne, rationalistische und demokratische Verständnis von Politik. Im Hinblick auf Nietzsche ist jedoch zu präzisieren: der junge Nietzsche. Während Wagner in den 70er Jahren zu einem Wortführer der chauvinistischen und reaktionären Rechten wird, beginnt Nietzsche in der gleichen Zeit, kommunitaristische und modernitätsfeindliche Ideologien zu hinterfragen. Er plä-

diert für die Aufklärung, für die Emanzipation des Individuums von der Autorität der Religion, der Gemeinschaft und des Herkommens; damit erscheint er als Widersacher jener rückwärtsgewandten Romantik, jener Mystifizierung der Gemeinschaft als Hort moralischer Integrität, die mit Wagner und Bayreuth assoziiert wird.

Die Einsicht in die Bedeutung dieser Opposition verdanken wir Mazzino Montinari. Er hat die Vermutung geäußert, 1933 sei der Geist Nietzsches in der Geschichte der deutschen Kultur demjenigen Wagners unterlegen. Der nationalsozialistische Umsturz, von seinen Urhebern als Entscheidung des deutschen Volkes für den Instinkt gegen die Vernunft, für den Mythos gegen die Geschichte, für das Deutschtum gegen das Europäertum gedeutet, könnte also auch als posthumer Sieg Bayreuths über seinen Kritiker verstanden werden¹. Zweifellos ist Nietzsche im Zuge einer Ernüchterung, auch einer geistigen Emanzipation, zu einem dezidierten Kritiker der romantischen Reaktion und des deutsch-völkischen Mythos geworden. Er hat einen Beitrag geleistet zur Entlarvung einer besonders aggressiven Variante kommunitaristischer Ideologie. Ebenso hat er jedoch – was in zahlreichen, neuerdings insbesondere postmodernen oder poststrukturalistischen Interpretationen gerne verdrängt wird – Zeit seines Lebens eine Konzeption von Herrschaft vertreten, die mit den Prinzipien der Aufklärung, des Liberalismus oder erst recht der Demokratie nicht kompatibel ist.

Ich werde im ersten Teil die politischen Anschauungen Wagners und des jungen Nietzsche rekonstruieren sowie auf die Motive von Nietzsches Wagner-Kritik hinweisen. Im zweiten Teil werde ich die Entwicklung der politischen Ansichten des späteren Nietzsche nachzeichnen².

Es ist ein bekanntes Phänomen: In Revolutionen können sich ganz unterschiedliche, ja gegensätzliche Hoffnungen und Absichten artikulieren. In den bewegten Zeiten der 48er-Revolution hat auch Richard Wagner Absichten verfolgt und Hoffnungen gehegt, denen eine gewisse Radikalität nicht abzusprechen ist. Eine sozialistische Revolution hat er jedoch nicht

¹ Montinari 1982, 53.

² Zum Folgenden ausführlicher (Marti 1993, 114–140).

angestrebt. Was er fordert, ist die Erlösung der Menschheit von der Herrschaft des Geldes, und zwar deshalb, weil nur auf diesem Weg der Sieg des Kommunismus zu verhindern ist, so seine Begründung. Wagners Visionen erinnern an Ansichten, die Marx und Engels im *Kommunistischen Manifest* als «deutschen oder wahren Sozialismus» kritisiert haben. Der wahre Sozialismus ist eine esoterische Wissenschaft, bestimmt für jene, die in die höheren Mysterien eingeweiht sind; zugleich verbreitet er seine Propaganda in einer exoterischen Literatur, in der er nicht an den Intellekt appelliert, sondern an das Gemüt. Ihm ist es nicht um wirkliche Menschen, sondern um die philosophische Abstraktion des Menschen zu tun. Die revolutionäre Leidenschaft hat er verloren und proklamiert stattdessen die allgemeine Menschenliebe³. Die in deutschen Intellektuellenkreisen populäre Karikatur der in Frankreich entstandenen sozialistischen Lehren wendet sich gegen die Modernisierung schlechthin, gegen jede Umwälzung des Althergebrachten, und sie hat dabei vor allem den bürgerlichen Liberalismus im Visier. Für Marx und Engels steht dagegen fest, dass die moderne bürgerliche Gesellschaft mit ihren materiellen Lebensbedingungen und ihrer politischen Verfassung die unverzichtbare Voraussetzung des revolutionären Sozialismus ist, die Basis, auf welcher dessen Forderungen überhaupt sinnvollerweise erhoben werden können. Der «wahre Sozialismus» dagegen, der seine schlichten Wahrheiten in ein «Gewand, gewirkt aus spekulativem Spinnweb, überstickt mit schöngeistigen Redebäumen, durchtränkt von liebesschwülem Gemütsstau» hüllt, polemisiert gegen einen Kommunismus, den er für destruktiv hält, und verkündet seine Erhabenheit über alle Klassenkämpfe⁴.

So weit die Definitionen von Marx und Engels. Ich denke, Wagners Aufbegehren gegen den «seelenlosen» Kapitalismus gehört durchaus in diese Kategorie. Die moderne Kunst, so schreibt er in der 1849 verfassten Abhandlung *Die Kunst und die Revolution*, ist korrumpiert. Das vollendete Kunstwerk kann nur im Zuge der Überwindung des kommerzialisierten Kunstbetriebs, in einer künftigen Menschheitsrevolution erneut entstehen. Aus dem «entehrenden Sklavenjoch des allgemeinen Handwerkertums mit seiner

³ MEW 3, 442-443.

⁴ MEW 4, 487-488.

bleichen Geldseele» gilt es auszubrechen, dann wird der Aufstieg zum «freien künstlerischen Menschentume» möglich⁵. Es ist offensichtlich, dass Wagners Utopia von Kunstschaaffenden bevölkert ist, nicht von emanzipierten Sklaven. Wagner kommt denn auch nicht darum herum, über das Verhältnis der Kunstschaaffenden zum Volk nachzudenken. Das Volk ist, so die Definition in *Das Kunstwerk der Zukunft*, «der Inbegriff aller derjenigen, welche eine gemeinschaftliche Not empfinden». Nur wer ein wahres, d. h. gemeinsames Bedürfnis empfindet, hat ein Recht auf dessen Befriedigung; «nur das Volk handelt nach Notwendigkeit, daher unwiderstehlich, siegreich und einzig wahr». Die Feinde des Volkes sind folglich jene, deren Bedürfnisse eingebildet und egoistisch sind und sich nicht bis zur Kraft der Not steigern. Die Befriedigung eingebildeter Bedürfnisse ist der Luxus. Im überflüssigen, unersättlichen Bedürfnis erkennt Wagner die Seele der Industrie und des Staates sowie die Bedingung der modernen Kunst. Aus der «Hölle des Luxus» können die Menschen nur errettet werden, wenn sie zurückfinden zum schlichten Bedürfnis des «rein menschlich-sinnlichen Hungers und Durstes», das die Natur alleine zu stillen vermag⁶. Erst die Rückkehr zur Natur macht die Menschen zu wahren Menschen und befähigt sie, gemeinsam jenes Kunstwerk der Zukunft zu schaffen, worin das Volk und die Künstler eins sein werden.

Diese Erlösungsphantasie geht einher mit einer Absage an die Volksbelehrer, an die Intellektuellen und an das Projekt der Aufklärung: die «eigentliche Lebenskraft schlechtweg» ist «ihrer Natur nach eine unbewusste, unwillkürliche, und eben wo sie dies ist – im Volke –, ist sie auch einzig die wahre, entscheidende»⁷. Das Volk, auf das sich Wagner so gerne beruft, ist eine mythische Wesenheit, das Ergebnis einer Aussonderung der Intellektuellen, des Pöbels und aller korrumpierenden Kräfte der Moderne⁸. In der 1851 verfassten *Mitteilung an meine Freunde* ist Wagners Revolutionsidee noch stärker entpolitisiert. Zugleich gibt darin bereits die «instinktmässige» Ab-

⁵ GS 3, 29-30. Die hier zitierte Wagner-Ausgabe war in Nietzsches Bibliothek vorhanden.

⁶ GS 3, 48-50.

⁷ GS 3, 52.

⁸ GS 3, 172-174.

neigung gegen das französische Wesen, die spätere kulturpolitische Versuche prägt, den Ton an. Wagners Revolution findet im geschützten Reich der Kunst statt, sie ist nicht das Werk des «kunstverneinenden, sozialistisch rechnenden, politischen Mathematikers»⁹. Den Erscheinungen der politischen Welt hat Wagner, wie er versichert, nur in dem Masse seine Aufmerksamkeit gewidmet, als in ihnen der Geist der Revolution sich kundgetan hat. Unter Revolution versteht er die Empörung der menschlichen Natur gegen den politisch-juristischen Formalismus. Ausschliesslich als Künstler hat er die Notwendigkeit der Revolution von 1848 erkannt; die fehlende Einsicht der streitenden Parteien in deren Wesen hat ihn aber dazu bewogen, sich öffentlich gegen die «bloss politisch formelle Auffassung der Revolution» auszusprechen¹⁰.

Der Überblick über Wagners frühe politische Weltanschauung bliebe unvollständig ohne den Hinweis auf das 1850 erschienene Pamphlet *Das Judentum in der Musik*. Wagner will der «unbewusste[n] Empfindung, die sich im Volke als innerlichste Abneigung gegen jüdisches Wesen kundgibt», natürlich aber auch seiner eigenen «instinktmässigen Abneigung» zu einer theoretischen Legitimation verhelfen¹¹. Es findet sich in dieser Schrift eine Reihe primitivster rassistischer Vorurteile. Entscheidend ist die Behauptung, die Juden seien, da sie ausserhalb jeder Volksgemeinschaft stünden, zu echter künstlerischer Leistung unfähig. Wagners Kommunitarismus nimmt hier sozusagen ästhetische Züge an.

Der 1864 für den bayerischen König verfasste und 1873 im Druck erschienene Aufsatz *Über Staat und Religion* stellt wiederum eine Rechtfertigungsschrift dar. Zwar hätten die sozialistischen Reformprogramme seine Aufmerksamkeit erregt, so räumt er ein, doch habe er wie alle ästhetisch Gebildeten den «widerlichen Anblick einer Organisation der Gesellschaft zu gleichmässig verteilter Arbeit» nur mit Entsetzen ertragen. «Auch ich bildete mir», so fährt er fort, «eine mir möglich dünkende Welt, die, je reiner ich sie mir gestaltete, desto weiter von der Realität der mich umgebenden

⁹ GS 4, 263.

¹⁰ GS 4, 308-310.

¹¹ GS 5, 66-68.

politischen Zeittendenzen abführte, so dass ich mir sagen konnte, meine Welt werde eben genau da erst eintreten, wo die gegenwärtige aufhörte; oder da, wo Politiker und Sozialisten zu Ende wären, würden wir anfangen»¹². Wie die wenigen Hinweise zeigen, war Wagners Sozialismus nicht ernst gemeint. Seine Utopie ist kommunitaristisch gefärbt, wobei es sich um einen ausgesprochen reaktionären Kommunitarismus handelt. Die durch gemeinsame Traditionen und Normen verbundene Volksgemeinschaft steht für das Authentische, Ursprüngliche, für einen Zustand der Unschuld. Der Idealisierung der Gemeinschaft entspricht die Konstruktion von Feindbildern, wozu im Allgemeinen die zersetzenden Kräfte von Aufklärung und Zivilisation gehören, im Besonderen die Juden.

Elemente eines reaktionären, modernitätsfeindlichen Kommunitarismus sind auch beim jungen Nietzsche zu finden. So lesen wir im Versuch über den griechischen Staat: «Wie erhebend wirkt auf uns die Betrachtung des mittelalterlichen Hörigen, mit dem innerlich kräftigen und zarten Rechts- und Sittenverhältnisse zu dem höher geordneten, mit der tiefsinnigen Umfriedung seines engen Daseins – wie erhebend – und wie vorwurfsvoll!»¹³. Es ist durchaus bemerkenswert, was auf Nietzsche «erhebend» wirkt, wobei nicht zu vergessen ist, dass Nostalgien solcher Art von vielen seiner gebildeten Zeitgenossen geteilt werden. Nietzsche zeigt sich besorgt angesichts der Atomisierung der Gesellschaft, und die Sorge um die Überlebenskraft der Kultur wird zum zentralen Motiv seiner frühen philosophischen Reflexion. Was ihn dabei mit dem in Deutschland herrschenden Zeitgeist vorderhand noch verbindet, ist die Überzeugung von der Wertopposition zwischen germanischem und romanischem Wesen. Überdies ist auch sein Blick auf die gesellschaftliche Welt bis in die 70er Jahre von antisemitischen Vorurteilen geprägt. Die «Athmosphäre einer ernsteren und seelenvolleren Weltanschauung» ist den «armen Deutschen durch alle möglichen politischen Misereen, durch philosophischen Unfug und vordringliches Judentum über Nacht abhandengekommen», so klagt er 1869 in einem Brief an Wagner¹⁴.

¹² GS 8, 6.

¹³ KSA 1, 769.

¹⁴ KSB 3, 9.

Nach dem Ende des Deutsch-Französischen Kriegs schreibt er pathetisch: «[...] wir dürfen wieder hoffen! Unsre deutsche Mission ist noch nicht vorbei! Ich bin muthiger als je: denn noch nicht Alles ist unter französisch-jüdischer Verflachung und «Eleganz» und unter dem gierigen Treiben der «Jetztzeit» zu Grunde gegangen»¹⁵.

Das antijüdische und antifranzösische Ressentiment allein kann Nietzsches Kulturkritik jedoch nicht erklären. Was er seinen Zeitgenossen vorwirft, ist ihr unkritischer Optimismus; sie lassen sich blenden von oberflächlichen Dingen wie militärischem Erfolg und wirtschaftlichem Aufstieg. Dabei entgeht ihnen, dass die Kultur aufs Höchste gefährdet ist. Beschaulichkeit und religiöses Vertrauen sind der allgemeinen Hast, der «grossartig verächtlichen Geldwirthschaft» und dem Hass zwischen den Nationen gewichen. «Niemals war die Welt mehr Welt, nie ärmer an Liebe und Güte», so klagt Nietzsche und gibt damit zu verstehen, wie gering er den Wert der von vielen Zeitgenossen in lauten Tönen gepriesenen Ideen von Konkurrenz, Profit und Realpolitik veranschlagt. Er macht sich auf fundamentale Erschütterungen gefasst und erlebt seine Zeit als die Periode des atomistischen Chaos.

Mit dieser Diagnose widerspricht er den Apologeten der sogenannten Revolution von 1866 und der Reichsgründung, die an die ordnende Kraft des nationalen Staates glauben. Der wirklichen Revolution steht das Deutsche Reich genauso machtlos gegenüber wie die übrigen Staaten Europas. Im Mittelalter ist die gesellschaftliche Einheit von der Kirche gewährleistet worden, ihre integrierende Autorität wird seit der Reformation zunehmend untergraben. Die Französische Revolution leitet eine Epoche ein, die durch die «gröbsten und bösesten Kräfte» bestimmt wird, nämlich durch den Egoismus der Erwerbenden und die militärischen Gewaltherrscher. Das kapitalistische Wirtschaftssystem und die militärisch hochgerüsteten Nationalstaaten treten mit dem Anspruch auf, anstelle der Kirche die Leitung der Gesellschaft zu übernehmen; Nietzsche traut ihnen diese Fähigkeit nicht zu. Ihm ist klar, dass sie den Prozess der sozialen Desintegration nicht aufzu-

¹⁵ KSB 3, 203.

halten vermögen¹⁶. Die konservativen Kulturkritiker sind sich im Grossen und Ganzen einig, woher die ärgste Gefahr für den Bestand der gesellschaftlichen Ordnung droht: von Menschen, die keine «natürlichen» Formen von Autorität und Solidarität mehr kennen und deren Verhalten einzig durch eine aufs Materielle gerichtete «begehrliche Selbstsucht» bestimmt wird. Der mit dieser Kritik verknüpfte Pessimismus mag Nietzsches Entschluss, sich Wagners Kampf für eine kulturelle Reform anzuschliessen, erklären. Wie Wagner erhofft er sich einzig aus Kunst und Kultur eine Läuterung. Und wie dieser neigt er im gleichen Zuge zur Romantisierung des Volkes. Die «Luxus-Gesellschaft» hat, so schreibt er, «durch die hartherzigste und klügste Benutzung ihrer Macht die Unmächtigen, das Volk, immer dienstbarer, niedriger und unvolksthümlicher» gemacht und «aus ihm den modernen «Arbeiter» geschaffen¹⁷. Ein Hinweis auf Marx und Engels drängt sich auf; ihnen zufolge werfen die reaktionären Sozialisten der Bourgeoisie nicht so sehr vor, dass sie ein Proletariat, als vielmehr, dass sie ein revolutionäres Proletariat erzeugt hat¹⁸.

Als Autor der Tragödienschrift ist Nietzsche zum Mitverkünder einer neuen Kunst- und Lebensanschauung geworden, die Rettung und Erlösung verheisst. Nachdem die anfängliche Begeisterung für den Meister abgeklungen ist, geben ihm die Erfahrungen mit dem Bayreuther Projekt Anlass, Wagners Intentionen zu prüfen. Lange vor den ersten Bayreuther Festspielen, die erst im Sommer 1876¹⁹ stattfinden können, löst sich Nietzsche innerlich von Wagner. Aufschlussreich sind die Notizen, die er sich zu Beginn des Jahres 1874 macht. Seinerseits stösst er jetzt auf die Beziehungen zwischen Kunst, Gesellschaftskritik und Revolution, über die Wagner ein Vierteljahr-

¹⁶ *KSA* 1, 366-368.

¹⁷ *KSA* 1, 475.

¹⁸ *MEW* 4, 483.

¹⁹ In den Tagen von Nietzsches Flucht aus Bayreuth wird Karl Marx unfreiwillig Zeuge der Bayreuther Festspiele. In Briefen mokiert er sich über das Bayreuther «Narrenfest des Staatsmusikanten Wagner», den «neudeutsch-preussischen Reichsmusikanten» (*MEW* 34, 23-25 und *MEW* 34, 193; vgl. auch *MEW* 34, 245). Marx wie Nietzsche haben im Erfolg von Wagners Werk offenbar beide ein Indiz für die Realitätsflucht des deutschen Bildungsbürgertums gesehen.

hundert früher nachgedacht hat. Doch der Basler Professor, der zu jener Zeit «Heilung von der Politik»²⁰ ersehnt, ist nicht geneigt, in Wagners revolutionären Sympathien mehr zu sehen als den Ausdruck gekränkter Eitelkeit. Wagner, so die Kritik, hat sich von der Politik verführen lassen, ohne über die nötige politische Urteilskraft zu verfügen.

Die Auseinandersetzung mit Wagner, wie sie in den Nachlassnotizen vom Sommer 1875 und in der 1876 erschienenen vierten *Unzeitgemässen Betrachtung* dokumentiert ist, enthält unter anderem den Versuch, Wagners Revolutionsprojekt zu rekonstruieren. Im Gegensatz zu Wagner, dem es in den betreffenden Schriften um eine nachträgliche Rechtfertigung seiner Teilnahme an den Umsturzversuchen von 1848/1849 geht, ist Nietzsche diesbezüglich unbelastet. Er spricht mit einem angesichts seines früher bekundeten elitären Kulturverständnisses höchst ungewohnten Pathos: «Nieder mit der Kunst, welche nicht in sich zur Revolution der Gesellschaft, zur Erneuerung und Einigung des Volkes drängt!»²¹. Dass die Kunst nicht das Resultat der gesellschaftlichen Arbeitsteilung ist, sondern ihre Entstehung einer vom Luxus befreiten Gesellschaft verdankt, ist für ihn in der Tat ein neuer Gedanke²², der seinen eigenen Ansichten zum Thema zutiefst zuwiderläuft. Seine verbale Radikalität und sein Aufruf zur gesellschaftlichen Veränderung dürfen indes nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Kritik an der bestehenden Gesellschaft unverbindlich bleibt und übrigens immer noch mit antisemitischen Stereotypen arbeitet. Nietzsche stellt fest, dass jene Menschen, die mit Geld handeln, «in der Seele der modernen Menschheit, als der begehrlichste Theil derselben», die herrschende Macht geworden sind²³.

Bayreuth stellt eine Revolution dar, die Konstitution einer neuen Macht – so notiert Nietzsche im Sommer 1875, fährt aber fort: «Für den tieferen Blick ist es nichts Revolutionäres: sondern der *Fortgang* des deutschen Geistes in seinen Genien: in besonders schrecklicher ja verwirrender Beleuchtung

²⁰ KSA 7, 776.

²¹ KSA 8, 218.

²² KSA 8, 220.

²³ KSA 1, 462.

durch das politische Prunken mit dem Nationalen»²⁴. Bereits zu jener Zeit weist Nietzsche auf den schädlichen Einfluss von Wagners politisch-philosophischen Belehrungsabsichten auf sein Kunstschaffen hin. Ein religiös überhöhter Nationalismus läuft seinen eigenen Anschauungen zuwider. In der 1867/1868 entstandenen Artikelserie über *Deutsche Kunst und deutsche Politik* zeigt sich Wagner als gelehriger Schüler des konservativen Bismarck-Gegners und Antisemiten Constantin Frantz. Der Herrschaft der französischen materialistischen Zivilisation setzt er jenen deutschen Geist entgegen, dessen Ziel nicht die Einmischung in die eigentliche Politik ist, sondern die Erneuerung der persönlichen und gesellschaftlichen Sittlichkeit²⁵.

In dem 1870 verfassten Aufsatz über Beethoven wird das Thema eingehender abgehandelt. Wagner versteht es als die Eigentümlichkeit der deutschen Natur, «dass sie jeder Form ihr Wesen einzuprägen weiss, indem sie diese von innen neu umbildet und dadurch von der Nötigung zu ihrem äusserlichen Umsturz bewahrt wird»²⁶. Derart ist in seinen Augen «der Deutsche nicht revolutionär, sondern reformatorisch», im Gegensatz zum Franzosen, der zur Zerstörung der Formen neigt. Die Deutschen werden sich von der Herrschaft der französischen Zivilisation erst befreien können, wenn sie sich von der Herrschaft der französischen Mode bzw. von der Mode überhaupt, das heisst: von der Moderne emanzipieren. Die moderne Zivilisation wird als blosse Erscheinungswelt gedeutet, wogegen die Musik das Wesen der Dinge darstellt. Schliesslich überträgt Wagner die metaphysische Opposition von Schein und Sein, Mode und Authentizität auf die Tagespolitik: Während «in diesem wundervollen Jahre 1870» deutsche Waffen siegreich bis zum Zentrum der französischen Zivilisation, bis zum «Ur-sitze» der «frechen Mode» vorgedrungen sind, verspricht die deutsche Musik der Welt Erlösung²⁷.

Nietzsches Ablösung von Wagner stellt eine komplexe Geschichte dar, in der persönliche und ideologiekritische, ästhetische und philosophische Mo-

²⁴ KSA 8, 249.

²⁵ GS 8, 39.

²⁶ GS 9, 85.

²⁷ GS 9, 113 und GS 9, 125-126.

tive zusammentreffen. Besonders schwer wiegt in seinen Augen Wagners Bekehrung zum Christentum, zu obskurantistischen Idealen. Auch die Begeisterung für das Deutsche Reich und der Antisemitismus haben die Entfremdung bewirkt. 1885 weist Nietzsche auf das Volkstribunenhafte und Demagogische an Wagner hin, auf die Gefahren seiner Verführungskünste. Bayreuth stellt in seinen Augen den Tiefstand der europäischen Kultur dar, einen Sumpf unredlicher Ideologien, ein Amalgam von Antisemitismus, Deutschtümelei und Hass auf die Wissenschaften²⁸. Seine Entscheidung für die Aufklärung, wie sie mit *Menschliches*, *Allzumenschliches* gefallen ist, hat das Ehepaar Wagner heftig provoziert. Richard Wagners 1878 verfasster Traktat *Publikum und Popularität* enthält eine Abrechnung mit dem nicht genannten ehemaligen Verbündeten und neuen Feind. Sie ist eingebettet in eine Polemik gegen die Widersacher des «wahren» Christentums, gegen Aufklärung, historische Wissenschaft und Judentum. Wagners Hass auf die Juden ist ein konstituierendes Element seiner Ideologie. Weitere Elemente sind die Identifikation seines Kunstschaffens mit dem echten deutschen Wesen und sein oft aggressiver Nationalismus. Die Begeisterung für Bismarck, die in der Zeit des Deutsch-Französischen Krieges und der Reichsgründung ihren Höhepunkt erreicht, weicht seit Mitte der 70er Jahre einer zunehmend kritischen Einstellung zum Deutschen Reich. Doch die Opposition gegen Bismarcks Reich ist eine Opposition von rechts, die wie bei Constantin Frantz im Antisemitismus ihre ideologische Quelle hat. Die seit 1878 erscheinenden *Bayreuther Blätter*, über die sich Nietzsche nur mit grösster Verachtung geäussert hat, werden zum Organ dieser Opposition.

Die Wirkungsgeschichte Wagners und Bayreuths ist bekannt. Der Bayreuther Idealismus, ein Konglomerat von konservativer Zivilisations-, Aufklärungs- und Demokratiekritik, völkisch-kulturellem Nationalismus und Antisemitismus, gehört in die Entstehungsgeschichte der nationalsozialistischen Weltanschauung. Die Idee der Revolution wird beim späten Wagner durch jene der Regeneration, der sittlichen Wiedergeburt der Menschheit, verdrängt. Bereits Wagners früherer Revolutionsbegriff hat indes wenig mit Umsturz von Machtverhältnissen, dafür umso mehr mit Erlösung

²⁸ KSA 11, 674-676.

und moralischer Läuterung, mit der konservativen Sehnsucht nach einer urgeschichtlichen Volksgemeinschaft zu tun.

Nietzsche ist im Zuge seiner Abwendung von Wagner und Bayreuth zum Kritiker einer national-konservativen Bewegung geworden, und noch im Spätwerk finden sich heftige Attacken gegen Bismarck und Hohenzollern, gegen deutschnationale Beschränktheit und Antisemitismus. Doch dies allein macht ihn nicht zum aufgeklärten Liberalen. Ich werde zunächst Nietzsches Verständnis von Demokratie und Staat untersuchen und anschliessend seine Vision grosser Politik²⁹.

Nietzsche ist als unversöhnlicher Gegner der Demokratie in die Ideengeschichte eingegangen. Der Demokratiebegriff, der seinen polemischen Äusserungen zugrundeliegt, ist allerdings verwirrend vieldeutig. Nachdem er Demokratie zunächst ausschliesslich als Symptom kultureller Dekadenz begreift, beginnt Mitte der 70er Jahre ein Umdenken. Einzelnen Aspekten der Demokratisierung wie der Auflösung der Ständeordnung und der Emanzipation der Politik von der Religion vermag er jetzt Positives abzugewinnen. Trotz Vorbehalten akzeptiert er das Prinzip demokratischer Selbstbestimmung. Wenn die Aufgabe der Politik darin besteht, «möglichst Vielen das Leben erträglich zu machen, so mögen immerhin diese Möglichst-Vielen auch bestimmen, was sie unter einem erträglichen Leben verstehen»³⁰, so schreibt er in *Menschliches, Allzumenschliches*. Nietzsche heisst die Demokratie freilich nur als Mittel zum Zweck gut. Die Demokratisierung hält er für eine unaufhaltsame und zugleich nützliche Bewegung, sie gehört zu den prophylaktischen Massregeln, die künftig leibliche und geistige Verknechtung verunmöglichen werden³¹.

Die vergleichsweise wohlwollende Demokratietheorie, die Nietzsche in Ansätzen in *Menschliches, Allzumenschliches* entwickelt, wird er später nicht explizit widerrufen; Zielscheibe seiner Kritik ist in der Regel nicht die Demokratie als politisch-soziale Verfassung, d. h. als ein System gleicher Rechte,

²⁹ Dazu ausführlicher (Marti 1993, 189–235) sowie (Marti 2000).

³⁰ *KSÄ* 2, 285–286.

³¹ *KSÄ* 2, 671–672.

als Resultat der Aufklärung und als Aufhebung ständischer wie auch nationaler Trennungen, sondern die demokratische Ideologie als Wertesystem. Mit dem Begriff der Demokratie verbindet er in den 80er Jahren oft gegensätzliche Vorstellungen: die Entfaltung innovativer Kräfte, die Ausbildung individueller Differenzen, aber ebenso – wohl unter dem Einfluss von Tocqueville und Mill – den Zwang zur Konformität, die Nivellierung, die Schwächung und Verkleinerung des Menschen. Der Glaube der Menschen, sie seien frei, ihre soziale Position selbst zu bestimmen, ist in seiner Sicht das Merkmal der eigentlich demokratischen Zeitalter³². Die demokratische Bewegung wird sich in ihrer Vollendung jedoch als neue und sublimen Ausgestaltung der Sklaverei erweisen, davon ist er überzeugt; sie braucht daher eine Rechtfertigung, und diese kann sie nur in einer höheren Art finden, die sich ihrer als Mittel zum Zweck der Erfüllung neuer Aufgaben bedient³³. Der Prozess der Demokratisierung läuft somit auf die «Erzeugung eines zur Sklaverei im feinsten Sinne vorbereiteten Typus» hinaus, doch zugleich stellt er «eine unfreiwillige Veranstaltung zur Züchtung von Tyrannen» dar³⁴.

Gegen die Ansicht, Nietzsches Antidemokratismus gelte in der Regel nicht der politischen Demokratie – die ja übrigens in diesem angeblich demokratischen Zeitalter in Europa noch kaum realisiert worden ist –, scheint zu sprechen, dass er in späteren Jahren Demokratie explizit mit dem allgemeinen Stimmrecht gleichsetzt. Tatsächlich wird der Begriff des *suffrage universel* für ihn 1884 zum Inbegriff der verhassten Aspekte der Demokratie. Er versteht darunter das System, «vermöge dessen die niedrigsten Naturen sich als Gesetz den höheren vorschreiben». Die «schreckliche Konsequenz der Gleichheit» liegt darin, dass jeder das Recht zu jedem Problem zu haben glaubt. *Suffrage universel* wird mit der Herrschaft der niederen Menschen gleichgesetzt³⁵. Der Begriff ist indes nicht im Sinne der Ausübung politischer Rechte, sondern der Anmassung moralischer Urteile zu verstehen. Nietzsche klagt das demokratische Zeitalter der Verlogenheit in moralischen Din-

³² KSA 3, 595-596.

³³ KSA 12, 73-74.

³⁴ KSA 5, 182-183.

³⁵ KSA 11, 60, 69 und 87.

gen an: «Ein solches Zeitalter nämlich, welches die grosse Lüge «Gleichheit der Menschen» zum Wahlspruch genommen hat, ist flach, eilig, und auf den Anschein bedacht, dass es mit dem Menschen gut stehe, und dass «gut» und «böse» kein Problem mehr sei»³⁶. Damit ist das Grundmotiv von Nietzsches Demokratiekritik angesprochen. Die Absicht auf gleiche Rechte und damit, wie er unterstellt, auch auf gleiche Bedürfnisse ist ihm zufolge die «beinahe unvermeidliche Konsequenz unserer Art Civilisation des Handels und der politischen Stimmen-Gleichwerthigkeit»³⁷. Implizit folgt daraus, dass es sich bei den von Nietzsche angesprochenen gleichen Rechten nicht um politische Rechte handelt, bei der verhassten Demokratie mithin nicht oder doch nicht primär um eine politische Ordnung.

Auch Nietzsches Staatskonzeption ist komplexer als oft angenommen wird. In den frühen Schriften erscheint der Staat als das grausame Werkzeug, dessen sich die Natur bedient, um jene hierarchische Ordnung zu schaffen, die durch die Versklavung der Mehrheit und die Privilegierung einer Minderheit Kultur überhaupt erst ermöglicht. Die Überzeugung, politische Institutionen fänden ihre Berechtigung ausschliesslich in der geistig-kulturellen Höherentwicklung beziehungsweise in der Erzeugung höherer Typen, prägt auch Nietzsches späteren Blick auf den Staat. Es versteht sich für ihn von selbst, dass die Staatsgründung nur als Akt der Unterwerfung der Schwächeren durch die Stärkeren denkbar ist³⁸, dass alle Staats- und Gesellschaftsformen ewig nur Formen der Sklaverei sein werden³⁹, dass schliesslich der Staat auch in seinen modernen liberalen und sozialistischen Formen eine entmündigende Zwangsinstitution darstellt⁴⁰. In den späten Schriften gilt die Aufmerksamkeit vermehrt der Funktion der Staatsgründung im frühen Prozess der Zivilisation. In diesem Kontext erscheint der Staat «als eine furchtbare Tyrannei, als eine zerdrückende und rücksichtslose Maschinerie», die den «Rohstoff von Volk und Halbthier» gefügig macht. Der Begriff «Staat» steht hier für eine kriegerisch organisierte «Eroberer-

³⁶ *KSÄ* 11, 246.

³⁷ *KSÄ* 13, 75.

³⁸ *KSÄ* 2, 96.

³⁹ *KSÄ* 9, 665.

⁴⁰ *KSÄ* 9, 294; *KSÄ* 2, 307-308 und *KSÄ* 3, 159-160.

und Herren-Rasse», die eine «noch gestaltlose, noch schweifende Bevölkerung» unterwirft. Er impliziert also stets eine extreme Machtasymmetrie zwischen Herrschenden und Beherrschten. Diese Staatstheorie scheint indes keine ausreichende Grundlage für die Kritik der modernen, liberalen Staatskonzeption abzugeben. Nietzsche bedauert zwar, dass die moderne Demokratie als die Verfallsform des Staats jene «Instinkte nicht mehr [hat], aus denen Institutionen wachsen, aus denen Zukunft wächst»⁴¹. Aber ebenso kritisiert er in geradezu liberaler Manier die Machtanmassung des Staats. Er erblickt im Staat die organisierte Gewalttätigkeit und Unmoralität, den «ungeheure[n] Wahnsinn»⁴². Offensichtlich befindet er sich in einem Dilemma. Die moralisch fragwürdige Gewaltsamkeit staatlicher Eingriffe in die menschliche Existenz hält er nicht nur im Hinblick auf die ursprüngliche Zivilisierung der Menschheit, sondern auch im Hinblick auf jede künftige Erhöhung des Typus für unverzichtbar, zugleich aber weiss er, dass der traditionelle staatliche Machtanspruch in einem aufgeklärten Zeitalter nicht mehr zu legitimieren ist.

Wir haben es hier jedoch nur mit einer Seite von Nietzsches Staatsverständnis zu tun. Die andere wird oft übersehen. Wie wir bereits gesehen haben, räumt er ein, gegen das Prinzip der politischen Mitbestimmung sei – zumindest dort, wo es um die Regelung des alltäglichen Lebens geht – wenig einzuwenden. Zugleich weist er auf die Umwälzung der Macht- und Autoritätsverhältnisse hin, die aus einer konsequenten Demokratisierung resultieren muss. Insbesondere das absolutistische oder paternalistische Staatsverständnis erweist sich angesichts der Demokratisierung als nicht mehr adäquat. Wurde bisher unter «Regierung» eine vormundschaftliche Instanz verstanden, der eine unmündige Bevölkerung anvertraut ist, so erweist sich nun eine neue Begriffsbestimmung als nötig, die weitreichende Implikationen hat. Die Lehre von der Volkssouveränität ist, obwohl willkürlich und unhistorisch, zwar rationaler als die alte Auffassung, aber sie taugt im Gegensatz zu dieser nicht als Vorbild für die Gesamtheit der nicht-politischen Hierarchieverhältnisse in der Gesellschaft, die daher künftig neu

⁴¹ *KSÄ* 6, 141.

⁴² *KSÄ* 13, 97 und 187.

definiert und legitimiert werden müssen⁴³. Die Grundlage des Staates wird bereits erschüttert, sobald der «Glaube an eine göttliche Ordnung der politischen Dinge» abstirbt. Die rationalistische Idee der Volkssouveränität vermag keine neue Ehrfurcht vor dem Staat zu begründen. Langfristig wird der säkularisierte Staat seine Autorität in der Masse verlieren, wie er nur noch als Instrument der Interessenpolitik Anerkennung findet. Die Folge ist ein Misstrauen gegen jede Art der Regierungstätigkeit; der Prozess wird schliesslich zur Abschaffung des Staates führen.

Zuletzt [...] muss das Misstrauen gegen alles Regierende [...] die Menschen zu einem ganz neuen Entschlusse drängen: zur Abschaffung des Staatsbegriffs, zur Aufhebung des Gegensatzes «privat und öffentlich». Die Privatgesellschaften ziehen Schritt vor Schritt die Staatsgeschäfte in sich hinein: selbst der zäheste Rest, welcher von der alten Arbeit des Regierens übrigbleibt (jene Thätigkeit zum Beispiel welche die Privaten gegen die Privaten sicher stellen soll), wird zu allerletzt einmal durch Privatunternehmer besorgt werden.⁴⁴

Sobald der Staat von den Menschen bloss noch als Mittel zum Zweck der Realisierung ihrer privaten Interessen akzeptiert wird, sind der Verfall der staatlichen Autorität und die «Entfesselung der Privatperson» unausweichlich; darin erblickt Nietzsche die Konsequenz, ja die Mission des demokratischen Staatsbegriffes. Er kennzeichnet die moderne Demokratie – und zwar völlig unpolemisch – als «die historische Form vom Verfall des Staates»⁴⁵.

In einer Notiz von 1885 heisst es, die Demokratie sei «die Form eines *Verfalls* des Staates, einer Entartung der Rassen, eines Übergewichts der Missrathenden». Nietzsche fügt bei: «das habe ich schon Ein Mal gesagt»⁴⁶.

⁴³ KSA 2, 292-293.

⁴⁴ KSA 2, 305.

⁴⁵ KSA 2, 302-307.

⁴⁶ KSA 11, 469.

Tatsächlich aber hat er in *Menschliches, Allzumenschliches* etwas ganz anderes gesagt. Verfall meint hier nicht Dekadenz, nicht den katastrophalen Rückfall ins Chaos, sondern den Übergang in eine neue gesellschaftliche Organisationsform, und dieser neuen Form vermag Nietzsche durchaus Vernunft zu attestieren. Die Klugheit und der Eigennutz der Menschen waren bisher auf die Existenz staatlicher Ordnung angewiesen. Sollte jedoch diese Ordnung den Anforderungen des aufgeklärten Eigeninteresses nicht mehr gerecht werden, ist dereinst mit der Erfindung einer noch zweckmässigeren Institution zu rechnen, als der Staat es war, so seine Überlegung. Nietzsches Staatskonzeption bleibt dennoch widersprüchlich. Einerseits kann ihm zufolge nur der Staat der absolutistischen Monarchie als Staat im eigentlichen Sinne gelten; dessen Zeit aber ist vorüber, der demokratische Staat ist bloss ein Übergangsphänomen. Andererseits versteht auch Nietzsche unter dem Eindruck Burckhardts den modernen, demokratischen Staat als eine Institution, die geprägt ist durch Allmachtsstreben und nivellierende Tendenzen. Besonders heftig artikuliert sich die Abneigung gegen den modernen Staat im *Zarathustra*, in den Anklagen gegen das «kälteste aller kalten Ungeheuer», gegen die lügnerische und verführerische Macht, gegen den «Heuchelhund» Staat⁴⁷. Hier klingen konservative Motive wie die Opposition zwischen natürlicher Volksgemeinschaft und künstlichem Staat an. Erneut äussert sich der konservativ-kommunitaristische Protest gegen das rationale Staatsverständnis. Doch was ist von einer Staatskritik zu halten, die einerseits nüchtern das Absterben des Staats konstatiert, andererseits dessen Legitimität mit moralischer Empörung in Frage stellt?

Der Widerspruch lässt sich wohl nur auf folgende Weise auflösen: Der moderne Staat *ist* einerseits *nicht mehr in der Lage*, Macht – etwa erzieherische oder, in Nietzsches Worten, züchtende Macht – über die Menschen auszuüben, er kann sich bei den Bürgern mit solchen Absichten nicht mehr durchsetzen, weil sie ihn dazu nicht ermächtigt haben. Der moderne Staat *ist* andererseits *nicht legitimiert*, «pädagogische» Autorität über die Menschen zu beanspruchen; dies ist die auf den ersten Blick libertäre Botschaft Nietzsches – wobei zu bedenken ist, dass die fehlende Legitimation in seiner Sicht auf

⁴⁷ KSA 4, 61-64 und KSA 4, 170.

die falschen Werte zurückzuführen ist, die der demokratische Staat propagiert. Dass die Menschen eine unbedingte Autorität brauchen, versteht sich für ihn freilich von selbst. Die Macht des vormodernen Staats beruht darauf, dass er seinen Untertanen als etwas Höheres, als Mysterium erscheint, dass er bei ihnen unbedingten Respekt und Ehrfurcht voraussetzen kann. Die Unterwerfung unter die religiöse Autorität ist somit in Nietzsches Sicht die Bedingung für die Anerkennung der Staatsmacht. Das Versprechen des Staates, die diesseitig-privaten Interessen seiner Bürger wahrzunehmen, vermag ihm keine ausreichende Legitimitätsgrundlage zu verschaffen, sondern führt zur Aufhebung des Gegensatzes von privat und öffentlich. Unter «öffentlich» versteht Nietzsche offensichtlich nicht die *res publica*, die öffentliche Angelegenheit, sondern die verborgene Sache, das rational nicht zu begreifende Mysterium des Regierens. Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen lässt sich nun genauer angeben, welche Rolle in Nietzsches Denken die Idee grosser Politik spielt.

Der Begriff «grosse Politik» ist bei Nietzsche meist negativ konnotiert. Erst im Zuge einer späten Umdeutung erhält er jenen spezifischen Inhalt, dank dessen er zu einem Leitmotiv seiner Philosophie avanciert ist. Meist bezeichnet er die Gesamtheit jener Praktiken, mit denen eine Nation versucht, ihre Macht auf Kosten ihrer Konkurrenten auszudehnen, einschliesslich der Bemühungen ihrer Regierung, das Volk für entsprechende Ziele zu mobilisieren. Gegen die grosse Politik werden die gleichen Einwände erhoben wie gegen die Politik schlechthin. Der Staatsmann, der sein Volk zur grossen Politik verurteilt, bewirkt damit die Verengung von Geist und Geschmack⁴⁸. (Gemeint ist Bismarck.) Noch 1888 schreibt Nietzsche mit Blick auf Deutschland, die grosse Politik verschlinge den Ernst für alle wirklich grossen Dinge⁴⁹. Ein Gegenentwurf zur nationalistischen grossen Politik zeichnet sich seit den späten 70er Jahren ab; dabei handelt es sich um eine planetare Erziehungs- oder Züchtungspolitik. Der Mensch muss künftig die «Erdregierung des Menschen im Grossen [...] selber in die Hand» nehmen⁵⁰.

⁴⁸ KSA 5, 181.

⁴⁹ KSA 13, 540.

⁵⁰ KSA 2, 205.

Eine Zeit steht bevor, wo der Kampf um die Erdherrschaft geführt werden wird, und zwar im Namen philosophischer Lehren⁵¹. Die Erdregierung hat die Frage zu beantworten, «wie wir die Zukunft der Menschheit wollen!»⁵². Mitte der 80er Jahre werden dann die Begriffe des neuen Philosophen, der herrschenden Kaste und der Erdregierung mit jenem der grossen Politik verknüpft⁵³. Nietzsches Wunsch, Europa möge zur Willenseinheit werden, beruht auf der Überzeugung, die Zeit für «kleine Politik», das heisst für dynastische oder demokratische Vielwollerei, für nationalistische oder rassistische Politik sei vorbei, das nächste Jahrhundert werde den Kampf um die Erdherrschaft bringen, den Zwang zur grossen Politik⁵⁴.

Für Nietzsche drängt sich eine Neubestimmung des Begriffs der Politik auf; er sieht eine Zeit kommen, «wo man über Politik umlernen wird»⁵⁵. Vor dem Hintergrund seiner späten Ausführungen zu diesem Thema lässt sich sein Grundgedanke in der Forderung zusammenfassen, die Politik habe sich künftig ernsthafteren und lebenswichtigeren Angelegenheiten zu widmen als nationalen Interessen. Aufschlussreich ist im Hinblick auf die Umdeutung des Politikbegriffs der Entwurf zu einem *tractatus politicus* vom Winter 1887/1888⁵⁶. Die Ausgangsfrage lautet, wie man der Tugend zur Herrschaft verhilft. Nietzsche stellt sich in die Nachfolge sowohl Platos wie auch Machiavellis, sein Ehrgeiz besteht indes darin, den Typus der Vollkommenheit in der Politik, das nie erreichte Ideal des konsequenten Machiavellismus zu beschreiben. Er versteht darunter die seit der Antike immer wieder vertretene Überzeugung, Politik als eine ordnungsstiftende und damit notwendig moralisierende Tätigkeit dürfe im Interesse der Sache nur von Menschen vollzogen werden, die über die von ihnen verordneten moralischen Normen erhaben sind. Die Aufgabe der neuen Philosophen besteht darin, dem «Menschen die Zukunft des Menschen als seinen *Willen*, als abhängig von einem Menschen-Willen zu lehren und grosse Wagnisse und Gesamt-Versuche

⁵¹ KSA 9, 546.

⁵² KSA 11, 90.

⁵³ KSA 11, 533.

⁵⁴ KSA 5, 140.

⁵⁵ KSA 12, 88.

⁵⁶ KSA 13, 24-26.

von Zucht und Züchtung vorzubereiten»⁵⁷; damit ist wohl auch das Ziel der grossen Politik im neuen Wortsinn benannt. Das Bedürfnis danach basiert auf der Einsicht, dass bislang alle «Fragen der Politik, der Gesellschafts-Ordnung, der Erziehung» falsch gestellt worden sind, weil man die «Grundangelegenheiten des Lebens selber verachten lehrte»⁵⁸.

Der Begriff «grosse Politik», mit dem Nietzsche in den letzten Äusserungen⁵⁹ sein philosophisches Anliegen umschreibt, impliziert zunächst eine tagespolitische Stellungnahme, wie die Invektiven gegen Bismarck und die Hohenzollern-Dynastie belegen. Sie sind verantwortlich für jene «fluchwürdige Aufreizung zur Völker-, zur Rassen-Selbstsucht», die sich zu Unrecht als grosse Politik präsentiert. Nietzsche scheint mit seinem Anspruch, grosse Politik vorzubereiten, also durchaus in der Tradition der Aufklärung zu stehen. Die dynastische und die priesterliche Institution werden als die «eigentlichen Todfeindschafts-Institutionen gegen das Leben» gebrandmarkt. Sämtliche bestehenden Hierarchien und Abgrenzungen werden für illegitim erklärt. Die grosse Politik bringt «den Krieg quer durch alle absurden Zufälle von Volk, Stand, Rasse, Beruf, Erziehung, Bildung». Sie erweist sich jedoch zugleich als Zuchtveranstaltung, sie «will die Physiologie zur Herrin über alle anderen Fragen machen». Ungeachtet der rhetorischen Radikalität beinhaltet der Begriff der grossen Politik eine Absage an die moderne Konzeption von Politik und den Versuch einer Aktualisierung des platonischen Politikideals. Die Kompetenz, zu regieren und Gesetze zu geben, kommt den neuen Philosophen kraft besonderer Tugenden zu, kraft der Fähigkeit und Bereitschaft, das Leben zu bejahen. Der Vollzug vollkommener Politik setzt die Rehabilitation eben jenes Mysteriums des Regierens voraus, das der Demokratisierung der Politik zum Opfer gefallen ist und mit dessen nahem Ende sich Nietzsche in den 70er Jahren scheinbar abgefunden hat. Er widerruft somit sein früheres Bekenntnis zur Aufklärung, indem er einen unüberwindlichen Wissensabstand zwischen Herrschern und Untertanen für notwendig erklärt. Damit spricht er den Menschen in ihrer Mehr-

⁵⁷ *KS A* 5, 126.

⁵⁸ *KS A* 6, 296.

⁵⁹ *KS A* 13, 637-647 und *KS B* 8, 500-502.

heit nicht nur das Recht ab, als autonome Wesen an der Gesetzgebung und an der Gestaltung der Gesellschaft zu partizipieren, er spricht ihnen überdies das Recht auf ein Wissen um die Gestaltbarkeit gesellschaftlicher Verhältnisse ab. Kompetent im Sinne seines Ideals kann nur derjenige Politiker sein, der den Subjekten seiner Politik die politische Kompetenz abspricht. Die neuen Herren müssen im Namen der Züchtungs-Aufgabe auf der Errichtung von politischen Verhältnissen beharren, die ihnen Vorrechte garantieren und beliebige Eingriffe in die Rechte und Freiheiten der Menschen erlauben. In ihrer Mehrheit fallen die Menschen in den Status der Unmündigkeit zurück; sie werden zum Material in den Händen von Züchtern und Schöpfern, die von ihnen nicht ermächtigt worden sind und über deren Absichten sie nichts wissen dürfen.

Ich möchte jetzt nochmals kurz an Wagners politische Phantasien erinnern. In seinen Reflexionen über den Staat lässt sich der Übergang von einem romantischen Anarchismus, wie er noch *Oper und Drama* prägt, zu einer nostalgischen Verherrlichung des vormodernen Staats verfolgen. In der Schrift *Deutsche Kunst und deutsche Politik* von 1867/1868 äussert sich diese Nostalgie in der Kritik der rationalistischen, utilitaristischen Staatskonzeption und im Wunsch, die höhere, ideale, nicht von materialistischen Nutzenerwägungen bestimmte Sphäre möge durch König und Adel zumindest repräsentiert werden⁶⁰. So unbeholfen diese Überlegungen anmuten, so zeigen sie doch deutlich genug, wie stark es Wagner um Inszenierung geht. Adel und König inkarnieren den Widerspruch gegen die Moderne, und als Inkarnation sollen sie dem modernen Menschen erscheinen und ihn an die höheren Zwecke gemahnen. In der Geschichte der Bayreuther Bewegung und ihrer vielfältigen Verbindungen mit dem Nationalsozialismus zeigt sich Vergleichbares. Der Bayreuther Idealismus praktiziert neue Formen der Religiosität, des Kultes, der Unterwerfung und der Hingabe an einen Meister. Er bietet sich dem Nationalsozialismus als Bündnispartner im Kampf für die Rettung und Läuterung des deutschen Volkes an und verschafft ihm zugleich die Utensilien zur Ästhetisierung seiner Botschaft. 1933 erfüllte sich der Traum vieler

⁶⁰ DS 8, 328–336.

Bayreuther, nämlich das Zusammengehen von Macht und Kunst⁶¹. Die nationalsozialistische Macht inszeniert sich, bei ihren öffentlichen Auftritten lässt sie Wagners Musik erklingen. Auch in dieser Geschichte bleibt alles sichtbar, um nicht zu sagen: durchsichtig. Bekanntlich war es gerade das Theatralische, ja die Herrschaft des Theaters, die Nietzsches Missfallen an Wagner und Bayreuth erregt hat⁶², versteht er doch das Theater als Massenaufstand, als Demolatrie, das heisst als Volksdienst, als Gottesdienst am Volk.

Nun erst lässt sich ermessen, wie viel raffinierter und eben deshalb auch bedrohlicher Nietzsches Idee grosser Politik im Vergleich zu jener Wagners ist. Im Gegensatz zu Wagner hat Nietzsche sich von seinen anti-liberalen und kommunitaristischen Nostalgien gelöst. Er hat nicht nur die Ablösung des monarchischen durch den demokratischen Staat akzeptiert, sondern in einer von heute her beurteilt bemerkenswert klarsichtigen Weise auch bereits dessen Ende prophezeit. Wer seine Schriften liest, hat zuweilen den Eindruck, hier spreche ein libertärer oder neoliberaler Denker. Schon er plädierte für weniger Staat. Dem modernen Staat spricht er die Legitimität ab, in Leben und Freiheit der Menschen einzugreifen. Das heisst freilich nicht, dass er solche Eingriffe grundsätzlich für illegitim hält, es heisst lediglich, dass der Staat dazu nicht mehr berechtigt ist. Der vormoderne Staat verdankt seine Autorität, seine Respektierung als Selbstzweck der Religion. Autorität muss immer auf einem Mysterium, auf der Bereitschaft zur unbedingten Unterwerfung beruhen; eben deshalb muss im Zeitalter des demokratischen Zerfalls bzw. des Zerfalls jeder Staatlichkeit eine neue Macht sich formieren, die gleichsam hinter den Kulissen der öffentlichen Politik wirkt, den Menschen verborgen bleibt, ihnen allenfalls als übermenschliche, schicksalshafte Kraft erscheinen darf.

Es zeigt sich jetzt eine unerwartete Aktualität von Nietzsches politischen Ideen, die überhaupt nicht dem entspricht, was postmoderne oder poststrukturalistische Interpretationen gelegentlich suggerieren. Nietzsche antizipiert mit seinen Phantasien Gedanken, die bei näherem Hinsehen die Ge-

⁶¹ Hanisch 1986.

⁶² *KSÄ* 6, 42.

genwart erneut stark beschäftigen. Was er beschreibt, sind Praktiken der Regierung. Eine planetare Erziehungsdiktatur künftiger Philosophen, wie sie von ihm erträumt wird, ist ein Instrument, ein Mittel zu einem ganz besonderen Zweck, den präzise zu definieren der Nietzsche-Forschung nach wie vor schwerfällt, den angesichts der verfügbaren Hinweise aber wohl niemand so recht guthessen mag. Werden aber diese Praktiken nicht im Hinblick auf den von Nietzsche gesetzten Zweck beurteilt, sondern ausschliesslich als Mittel, so zeigt sich erst die Aktualität der einschlägigen Überlegungen. Was Nietzsche beschäftigt, ist letztlich die Frage nach der Möglichkeit eines Regierens ohne Staat, ohne demokratische Legitimation, ohne Auftrag von und ohne Verantwortung gegenüber den Betroffenen, ohne Transparenz. Eine Art globalen Regierens ohne Staat mag notwendig sein in einer Zeit, in der eine wachsende Anzahl von Problemen nur noch global bewältigt werden kann. Allerdings ist «global governance»⁶³ bislang demokratisch nicht legitimiert und wenig transparent. Über vitale Belange der Menschheit wird heute oft entschieden, ohne dass die Mehrzahl der von diesen Entscheidungen Betroffenen daran partizipieren könnte, nicht selten wird ihr auch das zur Entscheidung notwendige Wissen vorenthalten. Wer sich mit Problemen von «governance», insbesondere «global governance» befasst, kann entdecken, dass Nietzsche ein Modell bereits konzipiert hat – und dies keineswegs in kritischer Absicht.

⁶³ Vgl. dazu Rosenau 1998 und Marti 2003.

Literaturverzeichnis

- Hanisch, Ernst. «Die politisch-ideologische Wirkung Wagners», Seite 625-646. In: Müller, Ulrich/Peter Wapnewski (Hg.). *Richard-Wagner-Handbuch*. Stuttgart 1986.
- Kohler, Georg/Urs Marti (Hg.). *Konturen der neuen Welt(un)ordnung*. Berlin/New York 2003.
- Marti, Urs. «Der grosse Pöbel- und Sklavenaufstand». *Nietzsches Auseinandersetzung mit Revolution und Demokratie*. Stuttgart 1993.
- Marti, Urs. Artikel «Demokratie», Seite 215-217. In: Ottmann, Henning (Hg.). *Nietzsche-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2000 (a).
- Marti, Urs. Artikel «Grosse Politik», Seite 248-250. In: Ottmann, Henning (Hg.). *Nietzsche-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2000 (b).
- Marti, Urs. Artikel «Staat», Seite 331-333. In: Ottmann, Henning (Hg.). *Nietzsche-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2000 (c).
- Marti, Urs. «Souveränität und Globalisierung». Seite 165–188. In: Kohler, Georg/Urs Marti (Hg.). *Konturen der neuen Welt(un)ordnung*. Berlin/New York 2003.
- Montinari,azzino. *Nietzsche lesen*. Berlin/New York 1982.
- Ottmann, Henning (Hg.). *Nietzsche-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar 2000.
- Rosenau, James N. «Governance and Democracy in a Globalizing World», Seite 28-57. In: Archibugi, Daniele/Held, David/Kohler, Martin (Hg.). *Re-Imagining Political Community. Studies in Cosmopolitan Democracy*. Cambridge 1998.
- Die Marx-Engels-Werkausgaben in der UdSSR und DDR (1945–1968)*, herausgegeben von Carl-Erich Vollgraf, Richard Sperl und Rolf Hecker. Hamburg 2006. MEW.

Eschatologie und Apokalyptik in Richard Wagners Musikdramen

Wolf-Daniel Hartwich (†)

Eschatologie und Apokalyptik: Zwischen Mythos, Theologie und Kunst

Eschatologie und Apokalyptik, also die Auffassung und Ausgestaltung der letzten Dinge, waren immer wieder ein Thema im Gespräch von Kunst und Religion. Die Ausdrücke «Eschatologie» und «Apokalyptik» wie auch ihre diversen Ableitungen werden so häufig in übertragenem Sinne und in ungenauer Weise verwendet, dass es ratsam erscheint, eine begriffliche Klärung an den Beginn zu stellen. Als Eschatologie bezeichnet man religiös oder philosophisch begründete Vorstellungen über die letzten Dinge, das Verhältnis von Endlichkeit und Ewigkeit. Die Eschatologie befasst sich zunächst mit der möglichen Fortsetzung der menschlichen Existenz über den Tod hinaus, die sich zumeist an die vielfältigen Vorstellungen von der Seele, dem Jenseits und der Auferstehung knüpft. Die Annahme einer personalen Identität über das Grab hinaus führt zur Frage nach der letzten Verantwortung der einzelnen Menschen für ihre Handlungen und der diese einfordernden übermenschlich-transzendenten Instanz.

Die Bibel kennt hier sowohl eine individuelle Eschatologie, die ein göttliches Gericht über die einzelnen Menschen nach ihrem Tode annimmt, wie eine kollektive Eschatologie, die in der Erwartung eines allgemeinen Gerichts über die Lebenden und Toten am Ende der Zeit besteht. Die asiatischen Religionen wie auch einige philosophische Systeme der griechischen Antike vertreten dagegen die Idee der Seelenwanderung. In der westlichen Kultur wurden die letzten Dinge erst im Zusammenhang der christlichen

Erlösungserwartung zu einem wichtigen Thema. Die Theologen haben die Aussagen der biblischen, zumeist neutestamentlichen Überlieferung zu diesen Fragen systematisch entwickelt und entfalten sie traditionell im letzten Kapitel ihrer dogmatischen Lehrbücher. Freilich finden sich Antworten auf die Frage nach dem Ende auch in vielen ausserchristlichen Religionen, die sich im Rahmen einer vergleichenden Religionsbetrachtung als «eschatologisch» beschreiben lassen. Schliesslich lassen sich auch eschatologische Aspekte in nichtreligiösen Weltanschauungen feststellen.

Unter «Apokalyptik» versteht man ein ganz bestimmtes System eschatologischer Vorstellungen, das sich in den Mittelmeerländern und dem vorderen Orient zwischen dem 3. Jahrhundert v. Chr. und dem 1. Jahrhundert n. Chr. ausbildete. Zu dieser Zeit entstanden etwa in Persien, Ägypten und Palästina Texte, die den baldigen Untergang der Welt als Folge kosmischer Katastrophen und globaler Kriegshandlungen prophezeien. Das apokalyptische Geschichtsbild sieht die Gegenwart in einem Zustand der grösstmöglichen politischen und moralischen Korruption, die nur durch einen göttlichen Akt der allgemeinen Vernichtung und furchtbaren Bestrafung überwunden werden kann. Diese Weltsicht wurde in dem literarischen Genre der «Apokalypse» als geheime Offenbarung eines göttlichen Gesandten dargestellt. Die apokalyptischen Überlieferungen des Judentums hatten nachweislich Einfluss auf die Verkündigung Jesu und die Schriften des Neuen Testaments, zumal auf das letzte Buch der Bibel, die Offenbarung des Johannes. Der Theologe und Bibelwissenschaftler Ernst Käsemann hat die Apokalyptik sogar als «die Mutter aller christlichen Theologie» bezeichnet¹. Allerdings besteht ein wesentlicher Unterschied zwischen den Apokalypsen und der christlichen Dogmatik. Die Apokalyptiker gestalten ihre Gedanken über das Ende in der Sprache des Mythos, als Erzählung von göttlichen und dämonischen Wesen, Engeln und Teufeln, monströsen Wesen der Finsternis und heldenhaften Retterfiguren. Der mythische Gestaltungswille der Apokalyptik richtet sich vor allem auf die dramatische Inszenierung des Weltendes. Die christliche Apokalyptik entwickelt überaus detaillierte Szenarien des Untergangs und der Strafe. Die Texte bedienen

¹ Käsemann 1966, 180; vgl. auch Erlemann 1996.

sich einer vielfältigen und vieldeutigen poetischen Bildlichkeit. Die Theologie versucht die Anschauungen der biblischen Texte dagegen in ein geschlossenes System von Aussagen zu fassen, die eindeutiges Wissen über die christlichen Glaubensinhalte und Handlungsanweisungen für eine moralische Lebensführung vermitteln sollen. Die Theologie hat die mythischen Denkformen rationalisiert.

Nachdem sich die christliche Kirche als irdisches «Gottesreich» etabliert hatte, musste die Apokalyptik durch ihre radikale Verneinung der weltlichen Ordnungen der Theologie verdächtig erscheinen. Die Produktion apokalyptischer Vorstellungen setzte sich aber während des ganzen Mittelalters bis in die frühe Neuzeit ungebrems fort. Der kollektiven Phantasie entsprangen immer wieder neue von übermenschlichen Gestalten bevölkerte Mythen über das Weltende wie die Antichrist-Sage und die Legende vom Ewigen Juden oder die Sage von dem im Kyffhäuser schlafenden Endzeitkaiser. Immer wieder interessierten sich revolutionäre Köpfe, aber auch verwirrte Gemüter, für die Offenbarung des Johannes. Besondere Faszination ging von dem Mythos eines «Tausendjährigen Reiches» zwischen der Auferstehung und dem Weltgericht aus, in dem Jesus Christus zusammen mit seinen Erwählten herrschen wird. Die Apokalyptik brachte hier eine neuartige politische Form der Eschatologie hervor. Martin Luther kritisierte in seiner *Vorrede zur Offenbarung des Johannes* von 1522 mit heftigen Worten die mythisch-symbolische Ausdrucksweise des Buches, deren vielschichtige Verätselung sich gegen den evangelischen Wortglauben sträubte. Der Reformator sprach dem Text kurzerhand die Autorschaft des Apostels und die Inspiration durch den Heiligen Geist ab. Luthers Kritik der Apokalypse soll aber auch dem politisch-religiösen Glauben an das irdische Gottesreich, welchen die zeitgenössischen millenaristischen Sekten wie etwa die Täufer lebten, die Grundlage entziehen.

In der modernen Theologie richtete sich die von Rudolf Bultmann eingeleitete Kampagne der «Entmythologisierung» gegen die apokalyptischen Elemente des Neuen Testaments, welche die Heilsbotschaft Jesu in unangemessener Weise verdinglichten und als Ausdruck eines überwundenen Weltbildes für den christlichen Glauben bedeutungslos seien. Die Apokalyptik

lässt sich allerdings nicht so einfach auf eine esoterische und häretische Randerscheinung des Christentums reduzieren. Denn die christliche Liturgie, Dichtung, Kunst und Musik sind von den Bildern der Offenbarung durchdrungen und greifen sogar apokalyptische Motive auf, die nur in ausserbiblischen (apokryphen) Texten überliefert sind. So konnten etwa das Dies Irae und der Höllensturz der Verdammten immer wieder schrecklich-schöne Bilder, Verse und Klänge inspirieren. Die Apokalyptik erscheint also weniger als «Mutter aller christlichen Theologie», sondern vor allem als Mutter der biblisch-christlichen Ästhetik, die schon von dem antiken Philosophen Longinus mit dem Begriff des Erhabenen beschrieben wurde. Das Kunstwerk soll die Idee der göttlichen Transzendenz durch überwältigende, erschütternde Eindrücke vermitteln, die dem Individuum seine Endlichkeit erfahrbar machen und es zur Verehrung des Ewigen bewegen. Die Ästhetik der Apokalypse erhält so eine moralische Dimension, wenn sie ihr Publikum mit allem affektiven Nachdruck auf das göttliche Gericht verweist und die Menschen so bewegt, über ihre persönliche Schuld zu meditieren und ihr Verhalten zu ändern.

Die romantische Epoche brachte das Konzept der Kunstreligion hervor, das die christliche Sinnstiftung in den Bereich der Ästhetik überträgt². Als Vermittlungsinstanz des ausserweltlichen Heiligen soll das Kunstwerk die kulturell normgebende Bedeutung des Christentums übernehmen, welches seit der Aufklärung beträchtlich an sozialer und intellektueller Verbindlichkeit verloren hatte. Der Musik kommt hier als «reinem» Medium des Göttlichen jenseits von Bild und Sprache besondere Bedeutung zu. Der Künstler tritt als menschlicher Kommunikator der göttlichen Offenbarung in die Nachfolge der Apokalyptiker.

Richard Wagner wandelte in den Spuren dieser romantischen Religiosität, die er in der Entwicklung seines Werkes unterschiedlich – erst eher politisch, dann mehr esoterisch – akzentuierte. Der Komponist hat seine apokalyptischen Botschaften in Text und Musik seiner Opern umgesetzt³. Wenn man Wagners Opernschaffen von seinen zahlreichen theoretischen Schriften

² Vgl. Dahlhaus 1994.

³ Vgl. Danuser 1996.

her liest, lassen sich überdies vielfältige weltanschauliche und politische Aspekte des eschatologischen Motivs erkennen. Gleichwohl hat Wagner in seiner Schrift *Religion und Kunst* (1880) betont, dass er seine Kunst nicht in den Dienst einer Religion oder Ideologie stellen wolle. Vielmehr soll allein das autonome, von allen ausserkünstlerischen Zwecken freie Kunstwerk als Medium des Heiligen taugen.

Obwohl sich Wagners Theorie des Musikdramas in erster Linie auf das «Gesamtkunstwerk» der griechischen Tragödie beruft, fliessen in seine Weltanschauung und Ästhetik zahlreiche christliche Elemente ein, wenn auch oft in einer ausgesprochen unorthodoxen Form. Der häretische Charakter des Wagnerschen Christentums zeigt sich besonders in seiner Aufnahme eschatologischer Vorstellungen. So glaubt Wagner nicht mehr an den transzendenten persönlichen Richtergott, auf dem die dogmatische Eschatologie beruht. Die Vorstellung eines kollektiven Gerichts über die Toten ist daher in Wagners Werk kein Thema, wohl aber das Geschick des Individuums und der Welt angesichts der Vergänglichkeit. Wenn Wagner in besonderem Masse die apokalyptischen Vorstellungen von den letzten Dingen aufgreift, entspricht dies dem mythischen Charakter seines Christentums. Darüber hinaus greifen Wagners Musikdramen in ihrer Deutung des Endes auch Ideen und Bilder nichtchristlicher Religionen wie des Buddhismus und der germanischen Mythologie auf. Das mythische Christentum Wagners ermöglicht hier einen Synkretismus der religiösen Überlieferungen, die innerhalb der Theologie nicht statthaft wäre, aber im Rahmen der Kunst überaus produktiv werden kann. Wagners Musikdramen bringen den ethisch-normativen Anspruch der Eschatologie mit ästhetisch-dramaturgischen Mitteln zur Darstellung.

Die Rationalisierung der Apokalyptik durch die christliche Dogmatik kehrt sich in Wagners Rezeption um. Die Wagnersche Kunstreligion ver selbstständigt die ästhetische Dimension des apokalyptischen Mythos auf Kosten der Inhalte des christlichen Glaubens.

Volkstribun und ewiger Jude: Wagner und die christliche Apokalypse

Im Frühwerk Richard Wagners, das noch experimentierend die Operntraditionen des französischen Historismus und der deutschen Romantik fort-schreibt, zeigen vor allem zwei Werke charakteristische Züge seines escha-tologischen Denkens.

Wagners grosse tragische Oper *Rienzi. Der letzte der Tribunen*, die im Jahre 1842 in Dresden uraufgeführt wurde, war einer der grössten Bühnenerfolge seines Lebens, wenn sich der Komponist auch später von der «Jugendsünde» im Stil der *grand opéra* seines umworbenen Gönners und später verhassten Rivalen Meyerbeer distanziert hat. Wagner stiess durch Edward Bulwer-Lyt-tons gleichnamigen historischen Roman auf das Thema.

Der Notar Cola di Rienzo begeisterte zur Zeit des Exils der Päpste in Avignon und der Adelherrschaft in Rom die Massen mit seiner Beredsam-keit für die Idee einer Erneuerung des *Imperium Romanum* und ernannte sich am 20. Mai 1347 zum Volkstribun. Rienzos Träume von der Vereinigung Italiens, die teilweise durch die Dichtungen seines Freundes Petrarca inspi-riert waren, scheiterten an den Interessen der kaiserlichen und päpstlichen Politik, aber vor allem an seinem eigenen prunksüchtigen Auftreten, das ihn das Vertrauen des Volkes verlieren liess. Der historische Rienzo entwickelte sich zum Agenten des Papstes, der die Restauration des Kirchenstaates be-trieb, bis er in einem Aufstand gegen sein tyrannisches Regime umkam. Wagner lässt seinen Rienzi dagegen als Helden aus dem Geiste des Libera-lismus am Widerstand der katholischen Kirche und des von ihr verhetzten Volkes untergehen.

Die politische Vision Rienzos hatte einen eschatologischen Aspekt, wenn sie eine Erneuerung der Menschheit ankündigte. Der Agitator knüpfte an die Lehren des mittelalterlichen Apokalyptikers Joachim von Fiore an. Der Bibelexeget und Ordensgründer aus dem 12. Jahrhundert stützte seine Pro-phetzeiungen des Weltuntergangs auf das Evangelium des Johannes. Jesus verheisst hier in Kapitel 16, 7-14 den Jüngern für die Zeit nach seinem Tod das Kommen des Heiligen Geistes, der sie trösten und in alle Wahrheit füh-

ren werde. Joachim von Fiore entwickelt durch seine spekulative Deutung des Alten und Neuen Testaments ein trinitarisches Geschichtsbild. Wie das alttestamentliche Zeitalter des Vatergottes durch die neutestamentliche Epoche seines Sohnes abgelöst wurde, werde dieses durch ein drittes Reich des Heiligen Geistes überwunden, das durch die endgültige Offenbarung des ewigen Evangeliums bestimmt sei. Während Joachim von Fiore diesen eschatologischen Zustand durch klösterliches Leben und geistliche Kontemplation bestimmt sieht, die zum wahren Verständnis des katholischen Glaubens führen sollen, wurde seine Lehre später kirchenkritisch gewendet und politisiert. Aufgrund der joachimitischen Prophezeiungen wurde etwa im Konflikt der Ghibellinen und Guelfen der Staufer Friedrich II. als endzeitlicher Heilsbringer gepriesen, aber auch als teuflischer Widersacher des Gottesreiches attackiert. Richard Wagner hat in seiner Schrift *Die Wibelungen. Weltgeschichte aus der Sage* aus dem Revolutionssommer 1848 die messianische Deutung des deutschen Königs aufgenommen, den er als Inkarnation des mythischen Siegfried sieht. Der Schluss des Textes beschwört die Wiederkunft Friedrichs als Retter Deutschlands aus dem geistig-gesellschaftlichen Niedergang, den Wagner oftmals in seiner Gegenwart wahrgenommen und in apokalyptischen Farben ausgemalt hat.

In Wagners Oper *Rienzi* wird die joachimitische Eschatologie in dem Schlachtruf zitiert, den Rienzi im dritten Akt ausgibt, dessen fanfarenartiges Motiv aber bereits in der Ouvertüre erklingt. «Der Gott, der Roma neu erschaffen, führt euch durch seinen Streiter an!»⁴ – «Santo Spirito cavaliere!»⁵. Interessanterweise erscheint die Titulierung Rienzis als endzeitlicher Gottesstreiter im Stück erst, als sich bereits der Fall des Helden vorbereitet. Die Anführer der zerstrittenen Adelsparteien, die Rienzi zeitweise aus der Stadt verbannt und zum Treueeid gezwungen hat, haben sich gegen ihn verschworen und ein Attentat auf ihn verübt. Rienzi vergibt den Verrätern, die aber erneut gegen ihn zu Feld ziehen. Der Tribun kann den Adel noch einmal schlagen, wobei er das Volk durch die Parole des Gotteskampfes anstachelt. Die grossen Verluste in der Schlacht lassen das Volk aber an seinem Führer

⁴ *Rienzi* (705).

⁵ Vers 710.

zweifeln und ihm seine übertriebene Milde zum Vorwurf machen. Die religiöse Selbsterhöhung des Tribuns zieht den Bann der Kirche nach sich, der seinen Untergang besiegelt. Rienzis Bewusstsein seiner göttlichen Sendung endet im Martyrium, das er zusammen mit seiner Schwester, die als einzige nicht von ihm abfällt, im brennenden Kapitol erleidet. Der Schluss des Stücks kann als frühe Äusserung der Skepsis Wagners gegen eine irdische Verwirklichung des Gottesreiches gelesen werden. Der Komponist hat die Politisierung der christlichen Religion als Widerspruch zu den Intentionen ihres Gründers gesehen. Die politische Eschatologie, wie sie Rienzi vertritt, wird in Wagners religiösem Denken später durch die Idee der Gralsritterschaft überboten, die sich allein dem Schutz des Heiligen verschrieben hat und gerade aus ihrer Weltferne übermenschliche Kraft schöpft.

Nachdem Wagners *Rienzi* die Probleme einer politischen Apokalyptik in einem spezifischen historischen Zusammenhang exponiert hat, verlegt seine nächste Oper (*Der Fliegende Holländer*) die Fragen der individuellen Eschatologie in die Welt der Sage und des Märchens. Das zu Beginn der 1840er Jahre entstandene Werk gestaltet in der Tradition der romantischen Opern Heinrich Marschners und Carl Maria von Webers das Motiv des dämonischen Aussenseiters, der in die bürgerliche Welt einbricht. Wagner wandelt das dramatische Modell, welches die Zurückweisung oder Vernichtung des bedrohlichen Fremden durch die christliche Gemeinschaft inszeniert, in ein Erlösungsdrama um. Der als Strafe für seinen gotteslästerlichen Hochmut zu ruheloser Fahrt verdamnte Holländer kann von seinem Geschick nur befreit werden, wenn er eine Frau findet, die ihm bis in den Tod die Treue hält. Um Erlösung durch Liebe zu finden, darf der Verdamnte alle sieben Jahre an Land gehen. Der Holländer beruft sich in seinem grossen Monolog zu Beginn des Stücks darauf, dass der «Engel Gottes»⁶ ihm seines «Heils Bedingung»⁷ genannt habe. Der Text spielt hier auf das wichtige apokalyptische Motiv an, dass das Erlösungswissen am Ende der Zeiten durch himmlische Mittlerwesen offenbart wird. So überreicht im 10. Kapitel der Offenbarung des Johannes ein Engel dem Seher ein Buch mit der Aufforderung,

⁶ *Der Fliegende Holländer* (61).

⁷ Vers 62.

den Menschen das Weltende anzukündigen. Der Holländer tritt allerdings nicht mehr als Heilssucher, sondern als ein an der Möglichkeit seiner Rettung Verzweifelter auf, da er «ew'ge Treu' auf Erden»⁸ nicht erfahren konnte. «Das Heil, das auf dem Land ich suche, nie / Wird ich es finden! Euch des Weltmeers Fluten / Bleib ich getreu – bis eure letzte Welle / Sich bricht – und euer letztes Nass versiegt!»⁹. Der Text spielt hier auf Offenbarung des Johannes 21, 1 an: «Ich sah einen neuen Himmel und eine neue Erde, denn der erste Himmel und die erste Erde sind vergangen, und das Meer ist nicht mehr.» Während der biblische Seher die Hoffnung auf eine Erneuerung der Welt bekräftigt, reduziert der Monolog des Holländers die endzeitliche Vision auf die Verneinung des Bestehenden.

Die Hoffnungslosigkeit des Holländers wird zu einer paradoxen negativen Eschatologie zugespitzt, die in der Vernichtung der Welt die Hoffnung auf individuelle Erlösung wahrnimmt.

Nur eine Hoffnung soll mir bleiben, / Nur eine unerschüttert
stehn: – / So lang der Erde Keim auch treiben, / So muss sie
doch zugrunde gehn. / Tag des Gerichtes! Jüngster Tag! / Wann
brichst du an in meine Nacht? / Wann tönt er der Vernichtung
Schlag, / Mit dem die Welt zusammenkracht?¹⁰

Der Text zitiert aus dem 16. Kapitel der Offenbarung des Johannes. Der Seher schildert, wie die Engel die sieben Schalen des göttlichen Zorns auf die Erde giessen und so verschiedene, sich immer weiter steigernde Plagen über die Menschheit bringen, um diese zur Umkehr zu bewegen. Der Monolog des Holländers nimmt auf die katastrophalen Ereignisse beim Ausgiessen der siebten Schale Bezug: «Und es geschahen Blitze und Stimmen und Donner, und es geschah ein grosses Erdbeben [...] Und ein grosser Hagel wie Zentnergewichte fiel vom Himmel»¹¹.

⁸ Vers 66.

⁹ Vers 43–46.

¹⁰ Vers 69–74.

¹¹ Offenbarung Joh. 16, 18.

Das Motiv des zu ewigen Irrfahrten verfluchten Holländers, der erst im Tode Ruhe finden kann, hat Wagner mit der Figur des wandernden Juden Ahasverus in Verbindung gebracht, die zuerst in dem Volksbuch aus dem Jahre 1602 auftritt, deren Vorläufer aber bis ins 12. Jahrhundert zurückreichen.

Nach der Legende war Ahasverus ein Schuster aus Jerusalem, der Jesus auf dem Kreuzweg verweigerte, sich an sein Haus anzulehnen, und daher zu einer Wanderschaft durch die ganze Welt verdammt wurde. Ahasverus nimmt die Strafe an und bekehrt sich zum Christentum. Während Ahasverus in der ältesten Fassung der Legende zum vorbildlichen Gläubigen und Zeugen der Leiden Christi im Sinne der protestantischen Religiosität stilisiert wird, wird die Figur später zur negativen Verkörperung des jüdischen Volkes und schliesslich zum antisemitischen Stereotyp¹².

Das eschatologische Motiv begegnet bereits in der unter dem Titel *Kurtze Beschreibung und Erzählung von einem Juden mit Namen Ahasverus* erschienenen ersten Druckfassung der Legende im Zusammenhang einer Spekulation über Sinn und Dauer der Wanderschaft des Ahasverus (die hier im Unwissen bleiben). So meint Ahasverus:

Was nun Gott mit ime für habe / das er in so lang in diesem
elenden Leben herumb führe / ob er in biss am Jüngsten tag / als
einen lebendigen zeugen des Leydens Christi zu mehrer uberzei-
gung der Gottlosen und ungleubigen also erhalten wolle / sey im
unwissent / seines theils möchte leiden / das jn Gott aus diesem
Jamerthal zu ruhe abforderte.¹³

Die spätere literarische Rezeption gewinnt aus dieser Überlegung die Vorstellung, dass der Fluch des Ewigen Juden bis zum Jüngsten Tage dauere und seine Todessehnsucht unerfüllt bleiben müsse. Wagners Holländer greift diese Tradition auf: «Wann alle Toten auferstehn, / Dann werde ich in Nichts

¹² Vgl. Baleanu 1991.

¹³ Zitiert nach dem Faksimile der Erstausgabe, unpaginiert (Körte/Stockhammer 1995, 9-10).

vergehn! / Ihr Welten endet euren Lauf! / Ew'ge Vernichtung, nimm mich auf!»¹⁴.

In *Eine Mitteilung an meine Freunde* (1851) interpretiert Wagner die Sage vom *Fliegenden Holländer* als Kombination und Variation des antiken Odysseus-Mythos und der mittelalterlichen Ahasverus-Legende. Während sich die Sehnsucht des griechischen Seefahrers auf die Rückkehr in seine Familie und Polis richtet, ermöglicht das «irdisch heimatlose Christentum» dem wandernden Juden nur die «Sehnsucht nach dem Tode, als einzige Hoffnung, die Aussicht auf das Nichtmehr-Sein»¹⁵. Diese Interpretation der Ahasverus-Figur findet sich etwa in dem Appendix zum Volksbuch, *Erinnerung an den christlichen Leser von diesem Juden*:

Christen und Juden zugleich wird ein Exempel an Ahasvero vorgestellt, ihm nachzufolgen, und vom Herrn Christo ein solch Bekenntnis zu thun. Wir aber sämmtlich, so in der Welt jetzt leben, sollen uns erinnern, dass wir Pilgrame und Fremdlinge in diesem Leben sind, wenn wir auch länger als Methusalem, oder als dieser Ahasverus lebten; denn endlich müssten wir doch miteinander sterben.¹⁶

Der Text zeigt eine gänzlich andere Verwendung des Ahasverus-Motivs als Wagners kurz zuvor veröffentlichte berühmte Schrift *Das Judentum in der Musik* (1850). Ahasverus verkörpert hier nicht den modernen «jüdischen» Charakter, sondern die vormoderne christliche Mentalität¹⁷.

Der *Fliegende Holländer* erscheint bei Wagner dagegen als moderne Überbietung der Ahasverus-Figur Kolumbus im Zeitalter der Entdeckungsreisen. Nach Wagner hat die Neuzeit die Sehnsucht nach dem Jenseits zum «Verlangen nach einem Neuen, Unbekannten, noch nicht sichtbar Vorhandenen, aber im Voraus Empfundnen gesteigert»¹⁸. Diese Mentalität steigert

¹⁴ *Der Fliegende Holländer* (75–78).

¹⁵ GS I, 94.

¹⁶ Simrock 1847, 448.

¹⁷ Vgl. Borchmeyer 2002, bes. 117–142.

¹⁸ GS I, 94.

zugleich das Gefühl einer metaphysischen Welt- und Heimatlosigkeit, wie es sich im Mythos des *Fliegenden Holländers* niederschlägt,

diesem Gedichte des Seefahrervolkes aus der weltgeschichtlichen Epoche der Entdeckungsreisen. Der Holländer ist als Strafe seiner Kühnheit [...] verdammt, auf dem Meere in alle Ewigkeit rastlos umherzusegeln. Als Ende seiner Leiden ersehnt er, ganz wie Ahasveros, den Tod; diese, dem ewigen Juden noch verwehrte Erlösung kann der Holländer aber gewinnen durch – ein Weib, das sich aus Liebe ihm opfert.¹⁹

Die weibliche Hauptfigur Senta verkörpere «das Weib der Zukunft», den Prototyp der das neuzeitliche Weltbild transzendierenden, erlösten Menschheit.

Wagner stellt am Beispiel der legendären Figur des Holländers eine interessante Diagnose der Moderne und ihrer eschatologischen Perspektive auf. Diese Erlösungserwartung erweist sich als eine Schwundstufe des Christentums, dem der Glaube an die unsterbliche Seele und das Jenseits abhanden gekommen ist. Da die eschatologische Überwindung der Welt unglaublich wird, muss der modernen Menschheit die individuelle Selbstausslöschung als einzige Möglichkeit der Befreiung von einer Existenzform erscheinen, die ihr Selbstverständnis durch neue Entdeckungen und Erwerbungen unentwegt transzendiert. Wagner setzt diesem eschatologischen Nihilismus das erlösende Prinzip der Liebe entgegen. Die in der bedingungslosen Liebe gründende Treue bis zum Tod soll eine neue Grundlage der menschlichen Identität stiften, nachdem das neuzeitliche Individuum die metaphysischen Sicherheiten eingebüsst und sich in der Vielfalt rein innerweltlicher Existenzweisen verloren hat. Die zwischenmenschliche Bindung soll eine emotionale Gewissheit begründen, die der Kontingenzerfahrung angesichts des Todes standhalten kann und religiös gesprochen den Tod überwindet. Die Oper liefert keine ethisch-philosophische Reflexion, sondern dramatisiert die Bilder der Sage, wobei die christliche Hoffnung auf die Auferstehung der Toten

¹⁹ GS I, 94-95.

in einem «geistlichen Leib» anklingt, wie sie Paulus in 1. Korinther 15, 44 ausspricht. Nachdem sich Senta bei der Abreise des in Irrtum und Enttäuschung befangenen Holländers ins Meer gestürzt hat und das Schiff «mit einem fürchterlichen Krachen» untergegangen ist, entsteigen beide «in verklärter Gestalt»²⁰ dem Meere.

Auslöschung:

Wagner und die buddhistische Mythologie des Jenseits

Das Schweizer Exil nach der Dresdner Revolution von 1848 bedeutete nicht nur einen tiefgreifenden biographischen Einschnitt in Wagners Entwicklung, sondern brachte auch neue Orientierungen im musikalisch-dramatischen und ästhetisch-philosophischen Bereich. Der Komponist findet zu einem neuen Verständnis der individuellen Eschatologie, welches über den christlichen Vorstellungszusammenhang hinausgeht und vor allem in *Tristan und Isolde* künstlerische Gestalt annimmt. Über die Bedeutung der die gesellschaftlichen Normen sprengenden Liebe des verheirateten Wagner zu Mathilde Wesendonck, der Ehefrau seines Gönners, für die Entstehung dieses epochalen Werks ist viel geschrieben worden.

Vor allem verdankt der Komponist die Vertiefung seiner Anschauungen über Immanenz und Transzendenz, Eros und Tod, Schuld und Erlösung dem Studium der Philosophie Arthur Schopenhauers. Zugleich weckte Schopenhauer auch Wagners Interesse an der indischen Geisteswelt und lieferte ihm einen Schlüssel zu den Religionen des Hinduismus und Buddhismus²¹. Die Erlösung erscheint hier als Überwindung des Willens, der die Welt der Erscheinungen hervorbringt und im Fortpflanzungstrieb manifest wird. Nach Schopenhauer bilden intellektuelle Kontemplation und sexuelle Askese den Weg zu dieser Befreiung. Diese Anschauung wollte der Philosoph in den indischen Religionen wiederfinden. Der Hinduismus lehrt die Wiedergeburt der Einzelwesen in höheren oder niedrigeren Existenz-

²⁰ GS III, 748.

²¹ Vgl. Suneson 1989, bes. 7-13.

formen, die deren jeweilige geistig-moralische Entwicklung spiegeln. Das persönliche Karma setzt als Summe der Taten des vergangenen Lebens das Rad der Wiedergeburten, das *Samsara*, in Gang. Der Buddhismus macht die Überwindung der Welt und des Individuums zum Ideal einer mönchischen Disziplin, die zur inneren Erleuchtung führen soll und letztlich alles Tun überflüssig macht. Der Inhalt dieser mystischen Erkenntnis und das Ziel dieses Erlösungswegs, den Buddha vorgelebt hat, wird als *nirvana* bezeichnet. Das *nirvana* ist der Urgrund, welcher aller Existenz vorausliegt, aus dem die Welt und die Menschen entstehen und in den hinein sie wiederum untergehen. Die Lehre Buddhas kennt keinen persönlichen Gott, sondern nur dieses abstrakte Prinzip der Transzendenz, welches Schopenhauer als «Nicht-Sein» interpretiert. Der Buddhismus hat allerdings ähnlich der christlichen Eschatologie überaus detaillierte Vorstellungen vom Jenseits entwickelt.

Wagner studierte vor allem zwei gelehrte Werke über den Buddhismus. Eugène Burnoufs *Introduction à l'histoire du buddhisme indien*²² liefert auf der Grundlage der Handschriften ein repräsentatives Bild der Lehre. Carl Friedrich Koeppens deutschsprachiges Standardwerk, *Die Religion des Buddha und ihre Entstehung*²³ strebt dagegen eine Synthese der damaligen Forschungsliteratur an, wobei auch die vielfältigen Erscheinungen der Volksreligion mit einbezogen werden. Koeppens Darstellung des Buddhismus ist stark von der Interpretation Schopenhauers geprägt und steht – wie dessen Religionsphilosophie – in der Tradition einer radikalen Kritik der Institutionen des Glaubens und der Kirche. Während Burnoufs Darstellung der Ursprünge des Buddhismus in Indien von Wagner zu einem seiner weltanschaulichen Handbücher erhoben wurde, empfand er die von Koeppen geschilderten religiösen Verhältnisse im Buddhismus Tibets als äusserst abstossend. Wagner betrachtete die hierarchisch organisierte Volkskirche mit ihrer Bilderverehrung und ihren magischen Ritualen als Entstellung der ursprünglichen reinen Lehre des Buddha²⁴. Gleichwohl konnte Wagner – wie noch zu zeigen

²² Burnouf 1857-1859 (2., unveränderte Auflage 1906).

²³ Koeppen 1844 (2., unveränderte Auflage 1876).

²⁴ Vgl. Suneson 1989, 23–25.

sein wird – in Koeppens Referat der kosmologischen Systeme der Theologen Tibets eine mythische Geographie und Psychologie des Jenseits finden, die er dramatisch und musikalisch nützen konnte.

Die eschatologischen Anschauungen Wagners entwickeln diese religiösen und philosophischen Voraussetzungen in eigenwilliger Weise weiter. Die Überwindung der Macht des Willens und die Erlösung von der Welt, die der Wille hervorbringt, sei in der erotischen Ekstase möglich, wie sie Isoldes Liebestod besingt. Wagner weicht hier fundamental von dem rigorosen Intellektualismus und Asketismus Schopenhauers ab. Auch aus den Lehren des Buddhismus, die das sinnliche Begehren in jeder Form überwinden wollen, lässt sich dieser Erlösungsweg nicht herleiten, wenn man von dem Antinomismus einiger Sekten absieht, die durch sexuellen Libertinismus ihre Freiheit von der Welt demonstrieren. Die erotische Eschatologie, welche Wagner in *Tristan und Isolde* imaginiert, zielt aber gerade nicht auf die Erfüllung im Liebesakt. Wagners Oper macht dies durch den dramaturgischen Kunstgriff deutlich, die Vereinigung der Liebenden dreimal, jeweils am Ende des Aufzuges, zu verhindern. Die Liebe kommt als Streben nach Entgrenzung erst in der völligen Auslöschung der Individualität zur Ruhe, die alle biologischen Vollzüge wie Sexualität und Tod transzendiert²⁵.

Wagners Werke zitieren zahlreiche Züge der buddhistischen Metaphysik, stellen diese aber in einen neuen weltanschaulichen und ästhetischen Zusammenhang. Wie präzise der Komponist aber seine musikalisch-poetische Eschatologie aus den buddhistischen Lehren entwickelte, zeigt der Blick auf das Detail.

Der Erlösungsweg in der Nachfolge Buddhas ist nicht nur auf das Individuum bezogen, sondern am Geschick der gesamten lebenden Welt orientiert. Das Mitleiden mit allen Wesen, die der Wiedergeburt in leidvolle Existenzbedingungen unterworfen sind, bildet ein wesentliches Element der buddhistischen Ethik, das auch von Schopenhauer und Wagner oft herausgestellt wird. Die erleuchteten Buddhisten müssen daher auch die Fixierung auf das Jenseits und das eigene Seelenheil überwinden, die Wagner den Christen zum Vorwurf gemacht hat. Diesen Gedanken einer Erlösung von

²⁵ Vgl. Žižek 2003, 37–40.

der Erlösung hat die buddhistische Überlieferung in dem legendären Typus des *bodhisattva* gestaltet. Diese Heiligen haben sich durch ihre geistig-moralische Entwicklung («la pratique de toutes les vertus et l'exercice de la méditation») zur Weisheit («l'intelligence») eines Buddha erhoben²⁶. Der Heilige geht aber nicht unmittelbar ins *nirvana* ein, sondern erwartet in einem der Himmel des buddhistischen Weltbildes seine erneute Rückkehr auf die Erde. Diese Wiedergeburt ermöglicht es ihm, den anderen Lebewesen zu helfen und auch sie zur Erlösung zu führen. Der Heilige erträgt alle erdenklichen körperlichen und seelischen Leiden, bevor er die eschatologische Auslöschung («la destruction définitive du corps et de l'âme») erreicht, endgültig ins *nirvana* eingeht und zum Buddha wird²⁷.

Diese Vorstellung findet sich bereits in den Liedern auf Gedichte von Mathilde Wesendonck, die musikalisch auf *Tristan und Isolde* vorausweisen. Der Komponist wirkte an der Gestaltung der Texte wesentlich mit und liess Elemente der ihn damals faszinierenden hinduistisch-buddhistischen Gedankenwelt einfließen. So spielt das zweite Gedicht *Stehe still!* auf die Lehre des *Samsara* an, auf das «sausende brausende Rad der Zeit» des Werdens und der Wiedergeburt. Das Eingangsgedicht *Der Engel* verkleidet den Mythos des *bodhisattva*, des auf den Himmel verzichtenden Erlösers, in christliche Bilder und setzt sie in ein märchenhaftes Licht, wenn sich das lyrische Ich erinnert:

In der Kindheit frühesten Tagen / Hört ich oft von Engeln sagen,
/ Die des Himmels hehre Wonne / Tauschen mit der Erden
Sonne // Dass wo bang ein Herz in Sorgen / Schmachtet vor der
Welt verborgen [...] da der Engel niederschwebt / Und es sanft
gen Himmel hebt.

Die Legende wird zur persönlichen Heilserfahrung. Der Text gipfelt in einer eschatologischen Vision des Individuums, das vom natürlichen Leiden befreit wird. «Ja es stieg auch mir ein Engel nieder, / Und auf leuchtendem

²⁶ Burnouf 1876, 97.

²⁷ Burnouf 1876, 97.

Gefieder / Führt er ferne jedem Schmerz / Meinen Geist nun himmelwärts.» Die Erlösung vollzieht sich als ästhetische Erfahrung der überirdischen Schönheit des Engels, die in seiner menschlichen Gestalt verhüllt ist.

In *Tristan und Isolde* wird die Vorstellung einer eschatologischen Wiedergeburt noch genauer ausgeführt, wobei sich Wagner an der tibetanischen Jenseitsvorstellung orientiert, welche die verschiedenen himmlischen Aufenthaltsorte der Seele auf ihrem Weg in das *nirvana* spekulativ kartographiert. Als der vermeintliche Ehebruch Tristans und Isoldes am Ende des zweiten Aktes entdeckt wird, wendet sich der Held zu seiner Geliebten, bevor er sich in das Schwert des Verräters Melot stürzt und die tödliche Wunde empfängt:

Wohin nun Tristan scheidet, / Willst du, Isold', ihm folgen? /
Dem Land, das Tristan meint, / Der Sonne nicht scheint: / Es ist
das dunkel / Nächt'ge Land, / Daraus die Mutter / Mich entsandt,
/ Als, den im Tode / Sie empfangen / Im Tod sie liess / An
das Licht gelangen.²⁸

Wagner hat in einer längeren Betrachtung vom Mai 1868 ein Schema aufgezeichnet, in dem er die Nacht mit dem *nirvana* identifiziert, während er den Tag mit dem entgegengesetzten Prinzip des *Samsara*, der Wiedergeburt, gleichsetzt. Das Reich der Nacht offenbart die Wahrheit. Das Zwischenreich des Brahma oder auch des *dhyana*, in welches der Buddhismus die altindische Götterwelt in spiritualisierter Form versetzt hat, ordnet Wagner der Dämmerung zu. «Brama – wird zum Verlangen, als Musik; die der Sansara zugewandte Musik, Dichtkunst, [...] Nirwana – ungetrübte reine Harmonie.» Wagner beschreibt im Weiteren die Wiedergeburt der Wesen «aus dem Dhyana», wo sie «Belohnung für Tugend-Dienst im richtigen, nun gefüllten Maasse empfangen haben, um jetzt von Neuem in den Kreis der Geburten, zur Erreichung noch höherer Vollkommenheit, einzutreten». Wagner schildert den postmortalen Zustand als embryonale Existenz, in der sich die

²⁸ *Tristan und Isolde* (1597–1608).

Menschen ohne äussere Anstrengungen aus der natürlichen Fülle nähren, bevor die «Plage des Lebens» wieder beginnt. «Das Paradies ist verloren. Die Musik der Bramawelt ruft es der Erinnerung zurück: sie führt zur Wahrheit»²⁹.

Wagners Tristan gehört zu den tugendhaften Wesen, welche ihre intellektuelle und ethische Erziehung auf der Erde weiterverfolgen. Der Held ist aber noch lange kein Heiliger im buddhistischen Sinne. Weil Tristan zu Beginn des Stücks noch von der Welt des Tages und der Ehre geblendet ist, will er Isolde für König Marke zur Frau gewinnen. Der zweite Akt der Oper setzt Burnoufs etymologische Bestimmung des Begriffs *nirvana* als «Auslöschung» («extinction») szenisch um. Der Gelehrte begründet seine These mit einer Erzählung aus dem Leben Buddhas. «Il y est question d'une lampe qui est offerte au Buddha par une femme, et qu'Ananda, son serviteur fidèle, ne peut éteindre. Voici la phrase elle-même: «Si j'éteignais (*nirvapayeyam*) cette lampe, se dit-il; et essayant de l'éteindre avec la main, il n'y put parvenir»³⁰. Der Diener konnte die Lampe nicht auslöschen, also im übertragenen Sinne die sinnliche Existenz endgültig überwinden, weil er noch nicht die geistige Einsicht des Buddha erreicht hat. In Wagners Stück wird das Motiv der von einer Frau gehaltenen Lampe an Isolde geknüpft. Als König Marke überraschend eine nächtliche Jagd veranstaltet, gibt Isolde gegen den Rat ihrer Dienerin Brangäne dem Geliebten das vereinbarte Zeichen zum geheimen Treffen. «Die Leuchte – und wär's meines Lebens Licht / – Lachend / Sie zu löschen zag ich nicht!»³¹. Isolde wagt, was der Schüler Buddhas für unmöglich hielt, die symbolische Auslöschung der empirischen Welt. Der Versuch ist aber zum tragischen Scheitern bestimmt. Mit der überraschenden Rückkehr Melots und Markes bricht aber «der öde Tag»³² schockartig in die «Nacht der Liebe»³³ ein, die das berühmte Duett besingt. Diese dissonante Wahrnehmung hat für Tristan initiatorische Wirkung. Er durch-

²⁹ BB, 176–178.

³⁰ Burnouf 1876, 526.

³¹ *Tristan und Isolde* (958–961).

³² Vers 1457.

³³ Vers 1248.

schaute die Schein-Welt als «Tagsgespenster»³⁴ und erinnert sich an seine Herkunft aus dem «Nicht-Sein». Freiwillig nimmt Tristan das Martyrium auf sich, um die Geliebte auf den Weg in die Urheimat der Erlösung zu weisen: das Nichts, welches den Ursprung und das Ende der Welt bildet. Isolde erkennt den Freund als Lehrer an: «Nun führst du in dein Eigen, / Dein Erbe mir zu zeigen; / Wie flöh ich wohl dem Land, / Das alle Welt umspannt»³⁵.

In Wagners Oper hat das eschatologische Drama allerdings noch einen dritten Akt. Der schwer verwundete Tristan wird von dem Diener Kurwenal in seine Heimatburg gebracht und erwacht dort aus der Bewusstlosigkeit. Die Sehnsucht nach der Geliebten, die er «im Reich der Sonne»³⁶ zurücklassen musste, liess den Helden keine ewige Ruhe finden. Das Motiv der Lampe wird wieder aufgegriffen, wenn Tristan – wie Ananda – bekennt, das Licht der Sinnenwelt noch nicht löschen zu können: «Brennt sie ewig, / Diese Leuchte, / Die selbst nachts von ihr mich scheuchte?»³⁷. Die Umsetzung der buddhistischen Eschatologie in Wagners Musikdrama wird aber noch deutlicher, wenn Tristan den Ort beschreibt, an dem er sich vor seiner erneuten Rückkehr auf die Erde befand: «Die Sonne sah ich nicht, noch sah ich Land und Leute: doch was ich sah – das kann ich dir nicht sagen»³⁸. Dieses mythische Reich lässt sich lokalisieren, wenn man die von Koeppen gezeichnete Himmelskarte des Buddhismus zu Hilfe nimmt. Das von Wagner einfühlsam beschriebene Zwischenreich des *dhyana* bzw. Brahma lässt sich als geistiger Zustand der Kontemplation begreifen, welche in vier Stufen zur Vollkommenheit aufsteigt. Die «Welt der (idealen) Formen» kann aber auch als überirdischer Aufenthaltsort der Seele verstanden werden, welcher sich in die vier hierarchisch angeordneten *dhyanas* gliedert. Koeppen berichtet, dass diese *dhyanas*

nach der gewöhnlichen Annahme 16 stockwerkartig übereinander geschichtete Himmel umspannen, und dass diese Regionen

³⁴ Vers 1484.

³⁵ Vers 1626.

³⁶ Vers 1772.

³⁷ Vers 1811.

³⁸ Vers 1747–1750.

von der buddhistischen Phantasie mit Seelen oder Wesen bevölkert werden, deren Eigenschaften jenen Prädicaten analog sind, die der Ascet auf der entsprechenden Stufe der Beschauung erringt. [...] Der Meditierende – so ward angenommen – der bei seinen geistigen Exzercitien irgend einen Grad des ekstatischen Schauens erstiegen hat, erhebt sich damit zugleich, momentan und so lange die Ekstase anhält, in die dem jedesmaligen Stadium seiner inneren Versenkung und Verzückung entsprechende Himmelsphäre und kann mit den Bewohnern derselben in Verkehr treten.³⁹

Auch Wagners Tristan hat nach der Aufgabe seines Lebenswillens am Ende des zweiten Aktes der Oper einen höheren Zustand der geistigen Erleuchtung und der eschatologischen Schau erlangt. Wenn man Tristans Bericht ernst nimmt, muss er in den ersten Himmel des Brahma vorgedrungen sein. Dieser ist

gleichsam die Brücke, welche aus der sinnlichen Welt in die abstractere der Formen hinüberführt. Dahin sinken, wenn ihre Zeit gekommen ist, die noch nicht völlig geläuterten Geister der höheren Sphären hinab und andererseits steigen zu ihm die reineren Seelen aus dem Reich der Gelüste empor, die jedoch nicht in dem Grad entsündigt sind, um nicht einem Rückfalle, d. h. einer Wiedergeburt [...] ausgesetzt zu sein.⁴⁰

So wurde auch Tristan von der Schwelle des Nichts durch sein «Sehnen»⁴¹ und «Bangen»⁴² wieder in die Sinnenwelt zurückgezogen. Auch Tristans Schwierigkeiten, die jenseitige Welt nach seiner Rückkehr aus dem todesähnlichen Zustand der Ekstase zu beschreiben, erscheinen vor dem Hinter-

³⁹ Koeppen 1906 I, 590.

⁴⁰ Koeppen 1906 I, 256.

⁴¹ *Tristan und Isolde* (1775).

⁴² Vers 1776.

grund der buddhistischen Eschatologie verständlich. Denn die überirdischen Gegenden und Wesenheiten werden von Himmel zu Himmel «immer abstrakter, vergeistigter, durchsichtiger und prädicatloser werden»⁴³.

Wagners Tristan erreicht das Ziel der «Auslöschung» erst, als er, im Wissen um die Ankunft Isoldes, die Verbände seiner Wunden aufreisst und in den Armen der Geliebten verblutet: «Wie, hör ich das Licht? / Die Leuchte, ha! / Die Leuchte verlischt. / Zu ihr! Zu ihr!»⁴⁴. Tristans letzte Worte verweisen über das Symbol der Lampe hinaus auf die buddhistische Eschatologie und illustrieren den erneuten Aufstieg des Sterbenden zu den höheren Sphären, welcher in der endgültigen leib-seelischen Vernichtung gipfelt. Das sichtbare Licht der Sinnenwelt geht hier in eine andere Form der Wahrnehmung über, die mit der Bildlosigkeit des akustischen Eindrucks assoziiert wird. Diese Form «des ekstatischen Schauens» ist charakteristisch für den Übergang in den zweiten Himmel des Brahma, der «Sphäre des Lichts, nicht des Sonnenlichts [...], sondern der erleuchteten, durch das Objekt nicht mehr gebrochenen Intuition»⁴⁵. Der Schlussgesang Isoldes zeigt, dass sie Tristans grausigen Tod als die letzte Botschaft des Geliebten verstanden hat. Das Orchester lässt gleichsam aus dem Leichnam die «Musik der Bramawelt» ertönen. Isolde nimmt die Melodie auf und führt sie – sich an die Umstehenden wendend – zum ekstatischen Höhepunkt: «Freunde! Seht! / Fühlt und seht ihr's nicht? – / Höre ich nur diese Weise, / Die so wunder- / Voll und leise [...] / Aus ihm tönend in mich dringet»⁴⁶. Die Oper vermittelt den Übergang in das *nirvana* als «reine Harmonie». Die dichterische Verbalisierung der absoluten Musik legt dem noch im *SaMsara* verhafteten Publikum die eschatologische Botschaft aus.

Gegenüber den eschatologischen Anschauungen, die Wagner in *Der Fliegende Holländer* gestaltet, lässt sich in *Tristan und Isolde* ein tiefgreifender Wandel der Vorstellung vom Ende und ihrer Bildlichkeit feststellen. Die apokalyptische Hoffnung des Holländers, «in Nichts» zu vergehen, erscheint als

⁴³ Koeppe 1906 I, 255.

⁴⁴ *Tristan und Isolde* (2160–2163).

⁴⁵ Koeppe 1906 I, 257.

⁴⁶ *Tristan und Isolde* (2331–2341).

Ausdruck der Verzweiflung des glaubenslosen Menschen der Neuzeit, der in der liebenden Treue Sentas eine erlösende neue Sinnstiftung entgegentritt, welche die Fortdauer der menschlichen Identität über ihre zeitliche Begrenztheit hinaus begründet. Aus der Perspektive Schopenhauers und des Buddhismus wird das «Nicht-Sein» dagegen zur Erlösungsperspektive, welche die Herkunft der Erwählten aus einem jenseitigen Bereich zur Geltung bringt. Der Liebestod begründet hier keine personale Fortexistenz über den Tod hinaus, sondern bedeutet die Auslöschung des Individuums durch die entgrenzende Kraft des Eros. Die Verschmelzung des Individuums mit dem Gegenüber seiner Liebe bedeutet den Übertritt in die Transzendenz. Die Erlösung erhält in *Tristan und Isolde* daher nicht mehr die konkrete Gestalt der Auferstehung und des Aufstiegs der Seelen in christlicher Tradition, wie sie das Ende von *Der Fliegende Holländer* inszeniert. Isolde sinkt nur noch in metaphorischer Weise «wie verklärt [...] sanft auf Tristans Leiche». Die erhabene Ästhetik des Endes wird nicht mehr bühnentechnisch bebildert, sondern durch die Reaktion der Überlebenden mimisch vermittelt, wenn es in der Regieanweisung heisst: «grosse Rührung und Entrücktheit unter den Umstehenden»⁴⁷.

Götter vor Gericht: Wagner und die germanische Endzeitsage

Wenn Wagner die Arbeit an seinem Hauptwerk *Der Ring des Nibelungen*, das er 1848 entworfen hat und 1857 verwerfen wollte, nach zwölf Jahren wieder aufnimmt, bedeutet das in religionsgeschichtlicher Sicht einen Rückgriff auf die Welt der «Deutschen Mythologie». Die romantischen Gelehrten und Dichter konstruierten unter diesem Schlagwort aus den verschiedenen Traditionen der germanischen Götter- und Heldensagen, des mittelalterlichen Volksglaubens und des deutschen Volksmärchens ein poetisch-theologisches System, das der Begründung eines nationalen Selbstverständnisses diene⁴⁸. Wagner teilte den philologisch-poetischen Enthusiasmus für das nordisch-

⁴⁷ GS V, 80.

⁴⁸ Vgl. Hartwich 2000.

deutsche Altertum. Die Rezeption der germanischen Sagen in *Der Ring des Nibelungen* spiegelt allerdings in erster Linie die ästhetisch-revolutionäre Geschichtsphilosophie Wagners und ihre Entwicklung⁴⁹.

In diesem Zusammenhang möchte ich mich auf Wagners Verwendung des eschatologischen Motivs aus der nordgermanischen Göttersage konzentrieren, wie sie in der altisländischen *Edda* überliefert ist⁵⁰. Die Kulte der germanischen Völkerschaften gelten in der Forschung als Stammesreligionen. Diese Form der Religion kennt keine Eschatologie in dem christlichen Sinne einer Erlösungsvorstellung. Die Erfahrung des Heiligen wird nicht als Überwindung der Welt verstanden. Das Göttliche ist vielmehr in weltimmanenten Erscheinungen von übermenschlicher Kraft, Grösse und Dauer wie etwa Bergen, Bäumen und Tieren präsent. Die neuere Religionswissenschaft hat die Stammesreligion als «Versöhnungsreligion» charakterisiert und so von den «Erlösungsreligionen» wie Christentum, Islam und Buddhismus abgegrenzt⁵¹. Die Stammesreligion sucht das Heil nicht in der Befreiung des Einzelnen oder aller Lebewesen, sondern in der kultisch begründeten Gemeinschaft mit den Verwandten und Freunden, den Ahnen und Göttern. Die überkommenen Rechtsvorstellungen wie der Eid werden als heilig angesehen, da sie gegenseitige Verlässlichkeit in einer Gesellschaft begründen, die immer wieder durch die vernichtende Logik der Blutrache bedroht ist. Der Zerfall des sozialen Verbundes durch Eigensucht, Ungerechtigkeit und mangelnde Ehrfurcht gegenüber der Tradition wird als Katastrophe angesehen, die den Untergang der Lebenswelt des Stammes nach sich zieht. In diesem Sinne kann man von einer Eschatologie der Stammesreligion sprechen.

Die wichtigste literarische Darstellung des Weltendes im Rahmen der germanischen Religionen findet sich in der sogenannten älteren *Edda*, einer Sammlung von zwischen dem 9. und 12. Jahrhundert entstandenen Götter- und Heldensagen. Die *Völuspá* enthält die Visionen einer Seherin der Vorzeit

⁴⁹ Vgl. Bermbach 1989, 111–144; zur Mythos-Konzeption in Wagners *Der Ring des Nibelungen* vgl. (Borchmeyer 2002, 276–308).

⁵⁰ Zum Folgenden vgl. (Hartwich 1996, 39–67).

⁵¹ Vgl. Sundermeier 1993, 124–146.

von der Geschichte der Götter, der Schöpfung und dem Untergang der Welt. Wagner hat diesen Text seiner dramatischen Umsetzung der *Götterdämmerung* zugrunde gelegt. Die ältere Forschung hat in den Passagen des Textes, die von dem Ende der Götter und dem Weltenbrand berichten, vor allem die Einflüsse der christlichen Theologie und der biblischen Apokalypse ausgemacht. Mit hoher Wahrscheinlichkeit spiegelt der um das Jahr 1000 entstandene Text die eschatologische Erwartung der Jahrtausendwende und die beginnende Missionierung Islands. Zugleich enthält der Text aber auch wichtige Elemente des stammesreligiösen Ethos. So führt die Seherin den Untergang der Götter auf ihren Eidbruch gegenüber den Riesen zurück, der eine ewige Fehde auslöst. Das Recht des Stärkeren tritt an die Stelle des Gesetzes, das die göttliche Weltordnung verbürgen sollte. Kollektiver Tod ist das Resultat dieser Politik. So rekrutiert Odin aus den Gefallenen der weltweiten Kriege sein Heer für den Endkampf, gegen das seine Feinde ebenfalls mit einem Totenschiff antreten. Das Ende der Götter leitet ein Konflikt innerhalb ihrer eigenen Gemeinschaft ein, der sofort eskaliert und sich in den anarchischen Verhältnissen der Menschenwelt spiegelt. Auf Anstiftung des Riesen Loki tötet der Gott Hödur seinen Bruder Baldur und löst so eine Kette von Racheakten aus. Das 45. Kapitel der *Völuspa* beschreibt das soziale Chaos der Endzeit: «[...] es ist Beilzeit, Schwertzeit, zerschmetterte Schilde, Windzeit, Wolfszeit, bis einstürzt die Welt – nicht ein Mann will den anderen schonen»⁵². Die Götter werden beim Angriff der Riesen und der anderen mit ihnen verbündeten Ungeheuer getötet, und diese werden dann schliesslich ebenfalls vernichtet. Der Text endet jedoch mit der Vision der kosmischen Erneuerung und der Wiederherstellung des Göttergeschlechts. Das endzeitliche Heil vollzieht sich als Versöhnung der Gemeinschaft, die ein paradiesisches Zeitalter mit sich bringt. Hödur und Baldur, Mörder und Opfer, bewohnen einträchtig das neue Walhall. Für die Meineidigen dagegen sieht das Weltbild der *Völuspa* ewige Höllenstrafen vor.

Wagner hat die Elemente des stammesreligiösen Ethos in der *Edda* sehr genau erkannt und in *Der Ring des Nibelungen* zur Grundlage seiner dramatur-

⁵² Zit. nach *Die Edda* 1992.

gischen Konzeption gemacht. So nimmt die Tragödie von der selbstsüchtigen Grenzüberschreitung Alberichs und Wotans gegenüber den heiligen Ordnungen des mythischen Weltbildes ihren Ausgang. Der Nibelung raubt das Rheingold und schmiedet es zum Ring, um Macht und Reichtum zu gewinnen. Der Gott eignet sich wiederum den Ring an, um seine Schulden bei den Riesen, die ihm die Götterburg bauten, zu bezahlen. Der Konflikt zwischen Wotan und Alberich um die Weltherrschaft spitzt sich in der nächsten Generation zum Antagonismus auf Leben und Tod zu. Die Intrige Hagens, des Sohns Alberichs, gegen die Kinder Wotans, Siegfried und Brünnhilde, führt zum Treuebruch des Helden an der Geliebten und löst eine mörderische Eskalation der Rache und Gewalt aus. Wenn Brünnhilde aber schliesslich den Weltbrand in die Tat umsetzt, tritt im Unterschied zum germanischen Mythos ein Individuum aus den kollektiven Unheilszusammenhängen heraus und zieht ihre Verursacher zur Verantwortung: «Oh, ihr, der Eide / Ewige Hüter! / Lenkt euren Blick / Auf mein blühend Leid; erschaut eure ewige Schuld! [...], – mich musste der Reinste verraten, / Dass wissend würde ein Weib!»⁵³.

Während Wagners Opernwerk zuvor die Erlösung des Individuums in den Mittelpunkt stellt, macht er in *Götterdämmerung* die kollektive Eschatologie zum Thema und bringt sie im Sinne der Apokalyptik als Weltgericht und Weltuntergang auf die Bühne. Das göttliche Gericht der christlichen Dogmatik hat sich aber in Wagners Endzeitdrama in ein Gericht über die Götter verwandelt, die eine verlogene Doppelmoral repräsentieren und daher im reinigenden Feuer umkommen. Anders als die *Völuspá* endet Wagner mit keiner Vision der Wiederherstellung der göttlichen Weltordnung, wenn auch eine Erneuerung der Welt als möglich erscheint. Abweichend von der apokalyptischen Tradition des Christentums, die auch in der *Edda* aufgegriffen wird, malt Wagners *Götterdämmerung* keinen Heilszustand nach dem Weltuntergang aus. Gleichwohl enthält die Oper einen ethischen Appell, der allerdings – wie bereits in *Tristan und Isolde* – nur indirekt durch die Szene zum Ausdruck kommt. «Aus den Trümmern der zusammengestürzten Halle sehen die Männer und Frauen, in höchster Ergriffenheit, dem wachsenden

⁵³ *Der Ring des Nibelungen* (1960–1974).

Feuerscheine am Himmel zu.»⁵⁴ Die ästhetische Wirkung des Erhabenen soll auch noch nach dem Tode Gottes eine Erfahrung der Transzendenz vermitteln, die den Menschen in die Pflicht nimmt. Die Eschatologie bewahrt so in Wagners musikalisch-dramatischer Kunst die Bedeutung, welche sie im religiösen Zusammenhang besass.

⁵⁴ GS IV, 288.

Literaturverzeichnis

- Baleanu, Avram Andrei. «Die Geburt des Ahasver», Seite 15-43. In: *Menora* 2 (1991).
- Bermbach, Udo (Hg.). *In den Trümmern der eigenen Welt. Richard Wagners «Der Ring des Nibelungen»*. Berlin/Hamburg 1989.
- Bermbach, Udo. «Die Destruktion der Institutionen. Zum politischen Gehalt des *Ring*», Seite 111-144. In: Bermbach, Udo (Hg.). *In den Trümmern der eigenen Welt. Richard Wagners «Der Ring des Nibelungen»*. Berlin/Hamburg 1989.
- Borchmeyer, Dieter. *Richard Wagner. Ahasvers Wandlungen*. Frankfurt am Main 2002.
- Burnouf, Eugène. *Introduction à l'histoire du Bouddhisme Indien*. Paris 1876.
- Dahlhaus, Carl. *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel 1994.
- Danuser, Hermann. «Musikalische Manifestationen des Endes bei Wagner und in der nachwagnerschen Weltanschauungsmusik», Seite 95-122. In: Stierle, Karlheinz/Rainer Warning (Hg.). *Das Ende. Figuren einer Denkform*. München 1996.
- Die Edda. Die altisländischen Götter- und Heldenlieder*, übersetzt von Arthur Häny. Zürich 1992.
- Erlemann, Kurt. *Endzeiterwartungen im frühen Christentum*. Tübingen/Basel 1996.
- Hartwich, Wolf-Daniel. «Christlicher Monotheismus und Germanische Theologie. Schöpfungsmythen in der mittelalterlichen Literatur und ihre politisch-kosmologische Funktion», Seite 39-67. In: *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte* 48 (1996).

- Hartwich, Wolf-Daniel. *Deutsche Mythologie. Die Konstruktion einer nationalen Kunstreligion*. Berlin 2000.
- Käsemann, Ernst. «Die Anfänge christlicher Theologie», Seite 162-185. In: *Zeitschrift für Theologie und Kirche* 57 (1966).
- Koeppen, Carl Friedrich. *Die Religion des Buddha und ihre Entstehung*. Berlin 1906.
- Körte, Mona/Robert Stockhammer (Hg.). *Abasvers Spur. Dichtungen und Dokumente vom Ewigen Juden*. Leipzig 1995.
- Simrock, Karl (Hg.). *Die deutschen Volksbücher*, Band VI. Frankfurt am Main 1847.
- Stierle, Karlheinz/Rainer Warning (Hg.). *Das Ende. Figuren einer Denkform*. München 1996.
- Sundermeier, Theo. «Erlösung oder Versöhnung? Religionsgeschichtliche Anstösse», Seite 124-146. In: *Evangelische Theologie* 53 (1993).
- Sunesson, Carl. *Richard Wagner und die indische Geisteswelt*. Leiden 1989.
- Žižek, Slavoj. *Der zweite Tod der Oper*. Berlin 2003.

Umwertungen der Dekadenz. Korrespondenzen zwischen Richard Wagner, Friedrich Nietzsche und Sergej Eisenstein

Dieter Thomä

Wagner schmähte den malerischen Impressionismus seiner Zeit als Kleckerei, – streng konservativ, wie der Mann war, auf diesem Felde. Dabei haben seine eigenen harmonischen Ergebnisse doch eine Menge mit dem Impressionismus zu tun, führen zu ihm hin, gehen als Dissonanzen häufig schon über die impressionistischen hinaus.

Thomas Mann, *Doktor Faustus*

Voraussetzungen der Dekadenz

In den Theorien der Moderne wird seit jeher mit Gegensätzen operiert, die der rasanten Entwicklung, die es zu erfassen gilt, einen Rahmen geben sollen. Ein gern bemühter Gegensatz ist derjenige zwischen «Natur» und «Kunst». Dies liegt deshalb nahe, weil sich die Entwicklung, die die Menschheit im Zuge der Industrialisierung genommen hat, in Teilen als eine Entfernung von der Natur beschrieben werden kann. Dies zeigt sich u. a. an der Übertrumpfung natürlicher Bedürfnisse und an der Heranbildung einer eigenen, neuen Welt technischer Geräte. Verschränkt mit dieser Entfernung von der Natur ist freilich eine neue Hinwendung zur Natur – nämlich im Zuge des Rückgangs der Orientierung an nicht-natürlichen (z. B. religiösen) Instanzen und der Aufwertung des Diesseits. Das Verhältnis von Natur und Kunst kommt also in gegenläufigen Bewegungen zum Ausdruck.

In dem Masse, wie Kunst mit bewusster Gestaltung, also einem subjek-

tiven Können assoziiert wird, befindet sie sich in einem Gegensatz zur unbewussten Natur. Dieser Gegensatz wird auch in Beziehung gesetzt zu dem Gegensatz von Autonomie und Automatismus, wobei konstruktive Kraft und unwillkürlicher Prozess miteinander konkurrieren. Geht es an die Bewertung dieses Gegensatzes, so schlagen sich manche auf die Seite der Kunst, um das dumpfe Vegetieren von sich zu weisen; im Gegenzug wird Kritik geäussert an einer in reflexiver Distanz befangenen, sich von der Fülle und Unmittelbarkeit des Lebens abkehrenden Haltung. Statt die Kunst *positiv* mit dem «Können» zu assoziieren, wird sie gemäss dieser zweiten Lesart *negativ* mit dem «Künstlichen» assoziiert.

Neben diesen Versuchen, Kunst und Natur gegeneinander auszuspielen, gibt es verschiedene Bemühungen, beide Seiten produktiv miteinander ins Spiel zu bringen – sei es, indem man eine Balance sucht (wie etwa Schiller mit der «ästhetischen Erziehung»), sei es, indem man die Kunst gar nicht produktionsistisch gegen die Natur ausspielt, sondern mimetisch an die Natur anlehnt, oder sei es schliesslich, indem man, mit Johann Gottlieb Herder, den Gegensatz unterläuft und apodiktisch erklärt: «Die Natur des Menschen ist *Kunst*»¹.

Ich will mich in diesem Beitrag nicht an die mehr oder minder raffinierten Vorschläge zur Entspannung oder Überwindung des geschilderten Gegensatzes halten, sondern ihn aufrechterhalten – unter dem Eindruck der erheblichen Wirkungsmacht, die er entfaltet hat. Auch der Begriff des «Fortschritts», also die in der klassischen Moderne dominierende Deutung historischer Zeit, geht auf den Gegensatz zurück, der sich zwischen Natur und Kunst auftut. Der Fortschritt schlägt sich auf die Seite der Kunst, um sich über die Fesselung an natürliche Bedürfnisse und über zyklisch verfasste Naturprozesse hinwegzusetzen. So bekommt der Gegensatz von Kunst und Natur eine zeitliche Ausrichtung, und es ist nicht überraschend, dass es zu dieser zeitlichen Zuspitzung des Natur-Kunst-Gegensatzes wiederum ein Pendant gibt, das die Entwicklung in anderem Licht zeigt. Demnach wird dem Fortschritt vorgehalten, dass er sich mit der Entfernung von der Natur von den Quellen des Lebens abschneidet und letztlich saft- und

¹ Herder 1991 7, 126 (25. Brief).

kraftlos verdorrt. Nach dieser Lesart ergeht es der modernen Menschheit wie einer Schnittblume. Eben der Vorgang, der im Sinne der Emanzipation der Menschheit als Erfolgsgeschichte zu beschreiben wäre, erscheint demnach als Verfallsgeschichte.

Die Geschichte der menschlichen Selbstdeutung in der Moderne legt Zeugnis davon ab, dass beide Tendenzen – die der Abkehr und der Hinwendung zur Natur – erhebliche Energien für sich mobilisiert haben. Zahllose Phänomene lassen sich ihnen zuordnen. Man erinnere sich an die Begeisterung für die Technik im Futurismus und umgekehrt an die Faszination, die die so genannten «Primitiven» auf Gauguin, den deutschen Expressionismus, Picasso und andere ausgeübt haben. Man führe sich die Phantasien zur Verwandlung des Menschen in eine unsterbliche Maschine vor Augen oder aber die Prominenz der Ruinen in der Kunst des 19. Jahrhunderts. Man lese Condorcets *Entwurf einer historischen Darstellung der Fortschritte des menschlichen Geistes* oder aber Spenglers *Untergang des Abendlandes*.

Die Theorie der Dekadenz hat ihren Platz bei der zweiten der hier geschilderten Lesarten, also dort, wo dem Fortschritt die Lebensfähigkeit abgesprochen wird. Die Rede ist dann von einem Niedergang, der nicht als Ergebnis eines natürlichen Prozesses erscheint, sondern umgekehrt als Ergebnis einer Abkehr von der Natur. Eine faulende Birne ist nicht dekadent, allenfalls dann, wenn sie in einem Gedicht auftritt. In der metaphorischen Rede steht sie für etwas Nicht-Natürliches, nämlich für einen Verfall, der die Kultur aufgrund ihrer Entfernung von der Natur ereilt. Für die Dekadenz hat Hugo von Hofmannsthal bekanntlich eine unübertrefflich knappe Formel gefunden: er meinte zu spüren, wie ihm die «Worte [...] im Munde wie modrige Pilze» zerfallen². Dass der Prozess des Moderns auf die Sprache angewandt wird, stellt schon deshalb eine Provokation dar, weil sie im Sinne ihrer Funktion, sich auf etwas Körperliches zu beziehen, gerade als nicht-körperlich gilt. Dem Wort wird traditionell eine besondere Nähe zum Geist zugeschrieben. In der Behauptung, dass Sprache modern können soll, verbirgt sich ein wichtiger Hinweis auf das Wesen der Dekadenz. Offensichtlich betrifft die Dekadenz etwas Kulturelles – aber so, *als ob* es dabei um

² Hofmannsthal 1979, 465.

etwas Natürliches gehe. Dieses «Als-ob» ist überhaupt nur denkbar, wenn das Natürliche nicht mehr als selbstverständliches Pendant des Kulturellen zugegen ist. Nur wenn das «Künstliche» (also etwa die Sprache) seine Eigenart, auf «Natürliches» zu referieren, *vergessen hat*, kann es zu der Verwechslung kommen, dass sich die Kultur selbst für Natur hält und als natürlicher Prozess erscheint. Dann genau kann sie auch als *zweite Natur* zum Opfer eines Verfallsprozesses werden. Die systematische Voraussetzung der Dekadenz ist also die Preisgabe der *Verbindung* zwischen der Kunst einerseits, der Natur andererseits – und damit auch der Verlust des Bewusstseins der *Differenz* zwischen beidem. In einem weiteren Verständnis geht es dabei auch um die Differenz zwischen Bewusstsein und Sein. Zu einem Verfall der Kultur, der als quasi-natürlicher Prozess gedeutet wird, kann es nur kommen, *wenn sie sich verselbständigt hat*.

Was ist mit einem solchen auf die Kultur übertragenen Verfall genauer gemeint? Vom Prozess des Moderns, also von Fäulnis und Zersetzung spricht Hofmannsthal. Dieser Prozess führt zu einem Verlust der Form, der inneren Struktur und Komplexität. Hinzuzufügen ist, dass dieser Formverlust unwillkürlich, nicht-intentional vor sich geht. Die Form wird nicht aktiv *zerstört*, sondern *zerfällt* von selbst. Damit stösst man auf zwei durchaus verschiedene, gleichermassen entscheidende Aspekte der Dekadenz: Neben den Formverlust tritt ein Umschlag von Aktivität in Passivität. (Die Lebensäfte ziehen sich zurück, die Blätter fallen.) Hält man sich an die Bilder und Beschreibungen der Dekadenz im 19. Jahrhundert, so lassen sich diese zwei Aspekte deutlich identifizieren. Zum einen stösst man auf einen Formverlust auf kultureller Ebene, von dem etwa die moralische Ordnung betroffen ist. Zum anderen hat diese Tendenz nichts Aufrührerisches, sondern etwas Morbides. Die europäische Dekadenz ist ein historischer Nachbar des Opiumkrieges in China.

Und doch kann man sich leicht einen Zerfall von Ordnung vorstellen, der von heftiger Aktivität begleitet ist. Umgekehrt kann man sich ein Grasieren der Passivität vorstellen, in der die Ordnung nicht zerfällt, sondern im Gegenteil als gewohntes Gerüst ungefährdet Bestand hat. Der Zerfall des Einen ist die Gelegenheit des Anderen. Die Wahrnehmung der Dekadenz

als eines Ordnungs- und Aktivitätsverlusts ist nur dann zutreffend, wenn man Aktivität allein bei der Ordnung sucht. Wenn man die Suche ausdehnt, ergibt sich ein Spielraum, der zur *Umwertung der Dekadenz* genutzt werden kann und die Fixierung auf die Zerfallssymptome hinter sich lässt.

Die Kritik an der Dekadenz ist – wie gesehen – systematisch mit der Verteidigung des Fortschritts verbunden; in dem Masse, wie eine Verteidigung dieses Fortschritts am Leitfaden der Diskriminierung der Natur fragwürdig wird, steht auch die Kritik der Dekadenz zur Nachverhandlung an. Diesen weiteren Kontext der Fragestellung kann ich im Folgenden nicht erörtern, vielmehr möchte ich mich auf die Umwertung der Dekadenz im engeren Sinne beschränken – und zwar indem ich den Verbindungen zwischen Richard Wagner, Friedrich Nietzsche und Sergej Eisenstein nachgehe³.

Nietzsche und Wagner

Friedrich Nietzsches Deutung der Dekadenz passt in seiner Ambiguität gut zu den Ambivalenzen, die ich zu rekonstruieren versucht habe. Ohne dass ich auf seine (vielfach erörterte) Deutung hier nochmals umfänglich eingehen kann, ist doch festzuhalten, dass sich bei Nietzsche Distanz und Nähe zur Dekadenz mischen: «Abgerechnet nämlich, dass ich ein *décadent* bin, bin ich auch dessen Gegensatz», sagt er⁴. Die Kennerschaft führt ihn zur Kritik. Doch welche Art des *décadent* tritt bei ihm auf? Leichten Zugang zum Thema der Dekadenz bei Nietzsche bietet der § 356 der *Fröhlichen Wissenschaft*⁵. Darin heisst es:

³ Im Folgenden stütze ich mich teilweise auf Material, das ich publiziert habe (Thomä 2006). Darin finden sich auch ausführlichere Nachweise und Erläuterungen; auf die Dekadenz-Problematik gehe ich dort freilich nur am Rande ein.

⁴ *KS* 4 6, 266.

⁵ Vgl. für die folgenden Zitate insgesamt (*KS* 4 3, 595-597). Zu diesem Paragraphen vgl. ausführlicher (Thomä 2005).

Die Lebens-Fürsorge zwingt auch heute noch – in unsrer Uebergangszeit, wo so Vieles aufhört zu zwingen – fast allen männlichen Europäern eine bestimmte Rolle auf, ihren sogenannten Beruf [...]. Es gab Zeitalter, in denen man mit steifer Zuversichtlichkeit, ja mit Frömmigkeit an seine Vorherbestimmung für gerade dies Geschäft, gerade diesen Broderwerb glaubte und den Zufall darin, die Rolle, das Willkürliche schlechterdings nicht anerkennen wollte: Stände, Zünfte, erbliche Gewerbs-Vorrechte haben mit Hülfe dieses Glaubens es zu Stände gebracht, jene Ungeheuer von breiten Gesellschafts-Thürmen aufzurichten, welche das Mittelalter auszeichnen und denen jedenfalls Eins nachzurühmen bleibt: Dauerfähigkeit (– und Dauer ist auf Erden ein Werth ersten Ranges!).

Nietzsche zieht also zunächst eine Verbindung zwischen der «Lebens-Fürsorge», der Sorge um materielle Selbsterhaltung, und dem Ausfüllen vorgegebener sozialer Rollen. Im Anschluss daran beschreibt er den Niedergang dieser Festlegung:

Aber es giebt umgekehrte Zeitalter, die eigentlich demokratischen, wo man diesen Glauben mehr und mehr verlernt und ein gewisser kecker Glaube und Gesichtspunkt des Gegentheils in den Vordergrund tritt, jener Athener-Glaube, der in der Epoche des Perikles zuerst bemerkt wird, jener Amerikaner-Glaube von heute, der immer mehr auch Europäer-Glaube werden will: wo der Einzelne überzeugt ist, ungefähr Alles zu können, ungefähr jeder Rolle gewachsen zu sein, wo jeder mit sich versucht, improvisirt, neu versucht, mit Lust versucht, wo alle Natur aufhört und Kunst wird...

Überraschend an dieser Passage ist die Parallele, die zwischen Athen und Amerika gezogen wird. Nietzsche trifft jenseits der starr organisierten «Lebens-Fürsorge» auf ein Leben, das von grenzenloser Experimentierlust und

Improvisation geprägt ist. Robert Musils «Essayismus» kündigt sich hier ebenso an wie Georg Simmels Soziologie des Schauspielers. An dieser Stelle ergibt sich eine direkte Verbindung zu den Überlegungen zur Dekadenz, die ich gerade im Anschluss an Hofmannsthal angestellt habe. Das Verschwinden der Natur wird konstatiert, freilich deutet sich an, dass die Kunst nicht einfach an deren Stelle tritt, sondern die Natur in Kunst verwandelt werden soll. Damit bleibt die Natur auf undurchsichtige Weise weiter im Spiel. Wie aber stellt sich dieser von Nietzsche beschriebene «demokratische» Überschwang dar?

Damit kommt dann eine neue Flora und Fauna von Menschen herauf, die in festeren, beschränkteren Zeitaltern nicht wachsen können – oder «unten» gelassen werden, unter dem Banne und Verdachte der Ehrlosigkeit –, es kommen damit jedes Mal die interessantesten und tollsten Zeitalter der Geschichte herauf, in denen die «Schauspieler», alle Arten Schauspieler, die eigentlichen Herren sind. Eben dadurch wird eine andre Gattung Mensch immer tiefer benachtheiligt, endlich unmöglich gemacht, vor Allem die grossen «Baumeister»; jetzt erlahmt die bauende Kraft; der Muth, auf lange Fernen hin Pläne zu machen, wird entmuthigt; die organisatorischen Genies fangen an zu fehlen: [...] was von nun an nicht mehr gebaut wird, nicht mehr gebaut werden kann, das ist – eine Gesellschaft im alten Verstande des Wortes; um diesen Bau zu bauen, fehlt Alles, voran das Material. Wir Alle sind kein Material mehr für eine Gesellschaft: das ist eine Wahrheit, die an der Zeit ist!

Eine «freie Gesellschaft» hält Nietzsche für ein «hölzerne[s] Eisen». Der Bezug auf das «demokratische Zeitalter» und auf «Amerika» legt nahe, dass Nietzsche dieser Entwicklung abweisend gegenübersteht. Die Ambition, «Alles zu können, ungefähr jeder Rolle gewachsen zu sein», den rastlosen Wechsel von Haltungen und Handlungen, Beruf und Rolle rückt Nietzsche ins Zentrum seiner Beschreibung der Dekadenz. Doch am Ende seiner Be-

schreibung wird auch eine positive Bewertung zugelassen – weniger durch die gerade zitierte Berufung auf eine «Wahrheit, die an der Zeit ist» (denn eine solche mag dem Unzeitgemässen suspekt sein), als vielmehr durch die starke Überschneidung zwischen der hier vorliegenden Beschreibung des «Schauspielers» und Nietzsches «gute[m] Wille[n] zum Scheine»⁶. Entsprechend kann man auch nicht sagen, dass das Gegenstück der Dekadenz, das bei Nietzsche etwa unter dem Titel des «grossen Stils» firmiert, einfach zum Sieger erklärt werden würde. In § 290 der *Fröhlichen Wissenschaft* stellt Nietzsche etwa den «Stil», der «Alles [...] einem künstlerischen Plane einfügt», gegen die «Geister ersten Ranges», die «wild, willkürlich, phantastisch, unordentlich, überraschend» gestalten; beide finden seine Billigung, wenn sie nur dazu beitragen, dass «der Mensch seine Zufriedenheit mit sich erreichen»⁷. Daran zeigt sich, dass es Nietzsche weniger um die Bevorzugung einer Seite geht – also etwa der Totalität *oder* des Fragments, der Aggregation *oder* der Disgregation – als vielmehr um die Auszeichnung einer Doppelung. Er sei, so sagt er, ein «Meister» darin, sich zwischen diesen zwei Seiten zu bewegen⁸. Insgesamt ist festzuhalten, dass bei Nietzsche zwei Absichten miteinander ringen: der Formwille, der auf eine einzelne, übergeordnete Instanz zurückgeht, und der Perspektivismus, der die Koexistenz verschiedener Sichten nicht nur duldet, sondern als Ausdruck lebendiger Bewegung anerkennt.

Nietzsche bemerkt die Vorherrschaft der «Einzel-Beobachtung», «das Überwiegen des Vordergrundes, der tausend Einzelheiten»⁹. Klage geführt wird in diesem Zusammenhang über die «Bedürfnisse nervöser Menschen», und als Beispiele für solche Menschen dienen die Brüder Goncourt und «R W», also Richard Wagner¹⁰. So heisst es auch im *Fall Wagner*: «Will man ihn bewundern, so sehe man ihn [...] an der Arbeit: wie er [...] trennt, wie er kleine Einheiten gewinnt, wie er diese belebt, heratreibt, sichtbar macht.

⁶ KSA 3, 464.

⁷ KSA 3, 531. Vgl. ausführlicher (Thomä 2003, 179-180).

⁸ KSA 6, 266.

⁹ KSA 11, 63.

¹⁰ KSA 11, 63.

Aber darin erschöpft sich seine Kraft: Der Rest taugt nichts»¹¹. Richard Wagner hat für Nietzsches Auseinandersetzung mit der Dekadenz exemplarische Bedeutung. Auf ihn ist auch die berühmte Passage gemünzt, in der seine Überlegungen zur Dekadenz gipfeln:

Womit kennzeichnet sich jede *litterarische* *décadence*? Damit, dass das Leben nicht mehr im Ganzen wohnt. Das Wort wird souverain und springt aus dem Satz hinaus, der Satz greift über und verdunkelt den Sinn der Seite, die Seite gewinnt Leben auf Unkosten des Ganzen – das Ganze ist kein Ganzes mehr. Aber das ist das Gleichniss für jeden Stil der *décadence*: jedes Mal Anarchie der Atome, Disgregation des Willens, «Freiheit des Individuums», moralisch geredet, – zu einer politischen Theorie erweitert «*gleiche* Rechte für Alle». Das Leben, die *gleiche* Lebendigkeit, die Vibration und Exuberanz des Lebens in die kleinsten Gebilde zurückgedrängt, der Rest *arm* an Leben. Überall Lähmung, Mühsal, Erstarrung *oder* Feindschaft und Chaos: beides immer mehr in die Augen springend, in je höhere Formen der Organisation man aufsteigt. Das Ganze lebt überhaupt nicht mehr: es ist zusammengesetzt, gerechnet, künstlich, ein Artefakt.¹²

Ungeachtet des durchaus wertenden Vokabulars, das Nietzsches Aphorismus einsetzt, betont er doch an anderer Stelle, in einem Brief an Carl Fuchs vom April 1886, der Begriff der «*décadence*» solle, «wie sich unter uns von selbst versteht, nicht verwerfen, sondern nur bezeichnen»¹³. Diesseits der *Bewertung* ist in der Tat Nietzsches *Beschreibung* interessant – vor allem, wenn man sie mit der Vorlage vergleicht, auf die sich Nietzsche in der oben zitierten Bemerkung aus *Der Fall Wagner* stützt. Bei dieser Vorlage handelt es sich um Paul Bourgets *Essais de psychologie contemporaine* aus dem Jahre 1883. Dort heisst es: «Ein Stil der Dekadenz ist ein solcher, in dem sich die Einheit

¹¹ KSA 6, 28.

¹² KSA 6, 27.

¹³ SB 7, 177.

des Buches auflöst, um dem Satz seine Unabhängigkeit einzuräumen, und der Satz sich auflöst, um dem Wort seine Unabhängigkeit einzuräumen»¹⁴. Es wurde verschiedentlich darauf hingewiesen, dass Nietzsches Bourgets Beschreibung umdreht, so dass das Einzelne nicht, wie sich dies bei Bourget noch darstellt, aufgrund einer beim «Ganzen» einsetzenden Auflösung seine Freigabe erhält, sondern selbst die Initiative übernimmt. Die Pointe dieser Lesart der Dekadenz besteht in der Verschiebung der Aktivität (damit eben kommt es zu jener Ausweitung der Perspektive, die ich im ersten Abschnitt skizziert habe)¹⁵. Bei Nietzsche ist es nun das «Wort», das selbst souverän wird und von sich aus die Auflösung erst einleitet. Dies ist deshalb entscheidend, weil das Einzelne damit in eine aktive Rolle hineinwächst, die die Vorstellung blossen Niedergangs, eben der Dekadenz, auf den Kopf stellt. Freilich deutet auch Paul Bourget diese Umwendung schon an, wenn er direkt im Anschluss an die oben zitierte Stelle sagt, dass «die Energie der einzelnen Zellen unabhängig wird» und «das individuelle Leben sich unter dem Einfluss des erreichten Wohlbefindens überschätzt». Er erkennt ein Eigenleben beim Individuellen, hält es freilich für ein Symptom der Selbstüberschätzung.

Mit Nietzsches Umdeutung der Entwicklung wird die Semantik der Dekadenz einer neuen Belastungsprobe ausgesetzt. Ungeachtet der Vorstellung, dass die Dekadenz für einen aus innerer Schwäche herrührenden Niedergang steht, spürt Nietzsche ein neues Aktivitätspotential auf. Zwar ist die Zerlegung oder Dekomposition des Ganzen ein rein passiver Prozess; doch dieser selbst kann durch Aktivitäten einzelner «zersetzender Elemente» aufgelöst werden. (Auch beim Faulen einer Blume geht ja der Zerfall organischer Strukturen einher mit der Arbeit von Mikroorganismen.) Entsprechend weist Nietzsche darauf hin, dass der «Wille» in der Dekadenz nicht verschwindet, sondern sich in einer «Disgregation» individualisiert. Auch jenseits der Dekadenz denkt er bekanntlich *die* «Willen zur Macht» *im Plural*,

¹⁴ Bourget 1931 I, 20; vgl. *KSÄ* 10, 404.

¹⁵ Vgl. Borchmeyer 2002, 468; Bauer 2001, 369 und 368 sowie Hamacher 1998, 134-136.

erkennt also die Vielheit der souverän werdenden Einzelnen an¹⁶. Man muss allerdings zugeben, dass Nietzsche den semantischen Spielraum für eine aktivistische Umdeutung der Dekadenz arg grosszügig auslegt. Zwar kennt man auch Verfallsprozesse, die nicht durch eine Schwächung des ganzen Bauwerks oder Organismus, sondern durch einzelne zerstörerische Elemente ausgelöst werden, doch in diesen Fällen – etwa bei der biologischen Dekomposition – geht die Aktivität gewissermassen von fremden Angreifern aus. Dagegen sind im Falle der von Nietzsche umgedeuteten Dekadenz die aktiven Elemente zunächst voll in einen bestehenden Zusammenhang integriert. Sucht man nach einem natürlichen Vorbild für diesen Prozess, kann man allenfalls an die Auflösung eines Stoffes denken, die eintritt, wenn starke Energiezufuhr die Eigenbewegung der Einzelteile über das für den Zusammenhang erträgliche Mass steigert. Doch auch hier ist es nicht so, dass die Einzelteile die Energie selbst generieren; sie wird ihnen vielmehr zugeführt.

Wenn ich eingangs an der Dekadenz den Aspekt der Passivität betont habe, dann zeigt sich nun, dass der Aktivitätsverlust nur für die Kräfte gilt, die zur übergeordneten Einheit beitragen. Unbeeinträchtigt bleibt das Eigenleben des Einzelnen. Demnach kann die Dekadenz mit der Stärkung von Kräften verbunden sein, die zur Auflösung von Ordnung beitragen. Entsprechend geht auch die indirekte, metaphorische Bezugnahme auf die Natur über die Zeichen des Verfalls hinaus und ist in der Lage, die Natur auch im Sinne vitalistischer Dynamik einzubeziehen. Mittels Nietzsches aktivistischer Umdeutung der Dekadenz wird also auch der Status der Natur innerhalb dieses Prozesses in neues Licht gerückt.

Wenn Nietzsche die Dekadenz als Verlust der einheitlichen Gestaltung auf Wagner bezieht, so steht er damit nicht allein. Als der über Morbidität nicht erhabene Arnold Böcklin begründen musste, warum er nicht bereit war, Bühnenbilder für den Bayreuther *Ring des Nibelungen* zu schaffen, berief er sich auf sein Unbehagen darüber, dass man in Wagners Musik das Ganze nicht wahrnehmen könne¹⁷. Und der notorische Provokateur Max Nordau

¹⁶ Vgl. Müller-Lauter 1971.

¹⁷ Vgl. Lang 2005, 104.

meinte zu wissen: «Der eine Richard Wagner ist allein mit einer grösseren Menge Degeneration vollgeladen als alle anderen Entarteten zusammengekommen, die wir bisher kennengelernt haben»¹⁸.

Dass Wagner als Beispiel für den Zerfall der Einheit herhalten muss, kommt für diejenigen, die sich nicht schon in die Gedankenbewegung Nietzsches hineinversetzt haben, vielleicht aber überraschend. Schliesslich ist der Name Wagners mit einem ästhetischen Modell verknüpft, das eine Vorliebe weniger für das «Fragment» als vielmehr für die «Totalität» bekundet¹⁹: das «Gesamtkunstwerk»²⁰. Gegen die Aufteilung der «Kunstzweige», die sich seit der griechischen Antike durchgesetzt hat, setzt Wagner ein «allvermögende[s] Kunstwerk», das auf der «Vereinigung» der «Kunstarten» basiert²¹.

Zudem hat Wagner es erklärermassen darauf abgesehen, der Natur gegen eine «künstlich» gewordene Welt wieder zu ihrem Recht zu verhelfen²². Dieses Motiv kommt etwa in dem natürlichen Helden Siegfried, der gegen Wotans Welt der «Verträge»²³ antritt, zum Ausdruck. Wenn Wagner derart positiv auf die Natur – und zwar eine tatkräftige Natur! – setzt, wie kann er dann selbst Teil einer Kultur sein, deren Dekadenz ohne den Verlust einer direkten Beziehung zur Natur systematisch undenkbar ist? Wagners Verteidigung des natürlichen Helden scheint doch geradezu getrieben von der Verachtung der modernen Kultur und ihrer Verfallserscheinungen. In diesem Zusammenhang ist etwa an die antisemitischen Tiraden Wagners zu denken, die sich selbst als Dekadenzkritik lesen lassen²⁴. Den Juden schreibt er «Spiele mit unverständenen Worten, falsch übersetzte und verkehrt angewendete *bon mots*» u. dgl.» zu und befürchtet, dass am Ende «kein Mensch

¹⁸ Nordau 1892 1, 305; vgl. Fischer 1977, 100.

¹⁹ Vgl. Dällenbach/Hart Nibbrig 1984; vgl. darin auch den mit Wagner befassten Aufsatz von Theo Hirsbrunner (Hirsbrunner 1984, 106-114).

²⁰ *GSD* 3, 74.

²¹ *GSD* 7, 137-138.

²² *GSD* 3, 76.

²³ *GSD* 3, 4-5 und 51-53.

²⁴ vgl. *GSD* 5, 83-85 und *GSD* 10, 77-79.

mehr sein eigenes Wort versteht»²⁵. Hier finden sich Motive, die auf die Ausschlachtung durch Wagners nationalsozialistische Verehrer geradezu warten.

Wenn an Nietzsches Diagnose der Dekadenz Wagners etwas glaubhaft sein soll, dann muss an der Totalität des Gesamtkunstwerks ebenso etwas faul sein wie an der Exponierung eines natürlichen Helden, der den Kampf mit der künstlichen Welt aufnimmt. Denn beides steht jener Diagnose entgegen. Auf Nietzsche fällt also eine erhebliche Begründungslast zurück. Um die Frage, wie mit dieser Last umzugehen ist, zu klären, muss man sich genauer mit den Motiven befassen, die Wagner bei seinen Überlegungen zu Natur und Kunst leiten.

Wagners Ambition auf ästhetische Integration und seine Verteidigung einer (verdachtsweise gesunden) Natur bilden keine geschlossene Front, sondern führen in verschiedene Richtungen: Die Verteidigung der Natur gegen die künstliche Kunst gehört in einen ganz anderen Kontext als die Verteidigung der ästhetischen Geschlossenheit im Gesamtkunstwerk. Die Gegenstellung, die Wagner zur Dekadenz beziehen kann, ist in sich merkwürdig disparat, und diese innere Diskrepanz legt schon den Verdacht nahe, dass Wagner sich selber schwächt.

Will man zwischen den zwei Fronten, die Wagner eröffnet, einen inneren Zusammenhang sicherstellen, so kann man sich allenfalls auf den Einfluss Ludwig Feuerbachs auf Wagner berufen. Bekanntlich hat Feuerbachs Materialismus Wagner während dessen Mitwirkung an der Revolution 1848 stark beeindruckt. Der Titel von Alfred Schmidts Feuerbach-Buch – *Emanzipation der Sinnlichkeit* – passt präzise zur Kennzeichnung auch des Wagnerschen Anliegens, mag der Komponist in diesem Buch auch mit einem Hinweis auf den «ausserakademischen Erfolg» Feuerbachs abgefunden werden²⁶. Nach Feuerbach ist das menschliche Leben als Entfaltung «aller aktiven und passiven, geistigen und sinnlichen, politischen und sozialen Qualitäten» des Menschen zu deuten:

²⁵ GSD 10, 82.

²⁶ Schmidt 1973, 14-15.

Meine Lehre oder Anschauung fasst sich [...] in die zwei Worte *Natur* und *Mensch* zusammen. Das bei mir dem Menschen vorausgesetzte Wesen, [...] welches die *Ursache* oder der *Grund* des Menschen ist, [...] heisst bei mir [...] *Natur* [...]. Das Wesen aber, in dem die Natur ein persönliches, bewusstes, verständiges Wesen wird, ist und heisst bei mir der Mensch.²⁷

Im *Kunstwerk der Zukunft*, einer Schrift, deren erste Auflage 1850 Ludwig Feuerbach gewidmet ist, sowie in Wagners revolutionären Schriften aus den Jahren 1848/1849 ist dessen Einfluss mit Händen zu greifen. Im Gefolge zu Feuerbachs Ansatz bei der Natur als «Grund des Menschen» und dem Menschen als dem «selbstbewusste[n] Wesen der Natur»²⁸ sagt Wagner, die «Natur» werde die «Kultur» nur insoweit «leben und blühen» lassen, wie sie selbst in ihr «enthalten» ist²⁹. Wagner geht – wie Feuerbach – nicht davon aus, dass der Mensch ganz in die Natur eingeht; er schlägt vielmehr eine Brücke zwischen Natur und Freiheit, deren Bauprinzip darin besteht, der Natur freien Lauf zu lassen. Er gesellt sich damit zu einer langen Reihe von Autoren, die den Vorwurf der Künstlichkeit sozialer Ordnungen aus der schieren Tatsache, dass Regeln «gemacht» sind, ableiten, und damit einen Generalverdacht gegen moderne politische Institutionen schüren. Besonders deutlich wird dies in Wagners Polemik gegen den «Staat»³⁰. Das «menschenfeindliche Fortschreiten»³¹ der Kultur ist Teil einer Welt blosser «Konvention», die nur noch eine künstliche Kunst kennt:

Das ist die Kunst, wie sie jetzt die ganze zivilisierte Welt erfüllt!
Ihr wirkliches Wesen ist die Industrie, ihr moralischer Zweck der
Gelderwerb, ihr ästhetisches Vorgeben die Unterhaltung der Ge-
langweilten. Aus dem Herzen unserer modernen Gesellschaft,
aus dem Mittelpunkte ihrer kreisförmigen Bewegung, der Geld-

²⁷ Feuerbach 1970 9, 260; Feuerbach 1967 6, 28-29; vgl. Schmidt 1973, 75-79.

²⁸ Feuerbach 1970 9, 259.

²⁹ *GSD* 3, 39.

³⁰ *GSD* 4, 81-90.

³¹ *GSD* 3, 39.

spekulation im grossen, saugt unsere Kunst ihren Lebenssaft, [...] entnervend, entsittlichend, entmenschlichend überall.³²

Udo Bermbach hat bemerkt, dass es bei Wagner um eine «antithetische Kontrastierung von vorpolitischer, unversehrter Welt und Natur mit der durch Politik in Gang gesetzten De-Naturierung» geht³³. In der Tat entstammen die Gegenbilder zur Natur in der *Walküre* vor allem der Welt der Politik: Es geht, wie angedeutet, um Gesetze, Verträge, Macht und Interessen, die als künstlich gebrandmarkt und zum Sturm freigegeben werden. Anders als diejenigen, die mit «kulturbebrillte[m] Auge»³⁴, auf die Welt blicken, will Wagner ein offenes Ohr für die Natur haben und sich von ihr leiten lassen. Wagner fragt: «Woher die menschliche Stärke gegen den alles lähmenden Druck einer Zivilisation, welche den Menschen vollkommen verleugnet? Gegen den Übermut einer Kultur, welche den menschlichen Geist nur als Dampfkraft der Maschine verwendet?» Und seine Antwort lautet: «Die Natur, und nur die Natur kann auch die Entwirrung des grossen Weltgeschickes allein vollbringen»³⁵. Er meint, dass die Musik die Verbindung zum natürlichen Leben des Menschen noch gewahrt habe. So bekommt seine Verteidigung der «Natur» eine ästhetische, gattungstheoretische Pointe³⁶.

Damit zeichnet sich eine mögliche Verbindung zwischen Natur und Gesamtkunstwerk – also den zwei Instanzen, die Wagner von der Dekadenz zu trennen scheinen – ab: In der Natur soll ein «Zusammenhang» liegen, der in einem «Entwicklungsprozess» zur Entfaltung kommt, bei dem der Kunst eine aktive Rolle zufällt³⁷. An einer äusserst eindrucksvollen Stelle von Feuerbachs *Vorlesungen über das Wesen der Religion* heisst es:

Die Natur hat keinen Anfang und kein Ende. Alles in ihr steht in Wechselwirkung; alles ist relativ, alles zugleich Wirkung und Ur-

³² GSD 3, 25.

³³ Bermbach 1994, 281.

³⁴ GSD 3, 204.

³⁵ GSD 3, 38.

³⁶ Dahlhaus 2004 7, 13-14.

³⁷ GSD 3, 64-65.

sache; alles in ihr ist allseitig und gegenseitig; sie läuft in keine monarchische Spitze aus; sie ist eine Republik. [...] Ja, wie die Republik die geschichtliche Aufgabe, das praktische Ziel der Menschheit, so ist das theoretische Ziel des Menschen, die Verfassung der Natur als eine republikanische zu erkennen, das Regiment der Natur nicht ausser sie zu verlegen, sondern in ihrem eigenen Wesen begründet zu finden.³⁸

Und Richard Wagner schreibt bereits 1849 in einem Artikel mit dem Titel *Die Revolution*: «Vernichtet sei der Wahn, der Einem Gewalt giebt über Millionen, der Millionen unterthan macht dem Willen eines Einzigen, der Wahn, der da lehrt: der Eine habe die Kraft, die Andern alle zu beglücken. Das Gleiche darf nicht herrschen über das Gleiche»³⁹. Wagner erkundet den von Feuerbach eröffneten Weg der Natur-Deutung, wenn er gegen die Weltanschauung des «Egoist[en]», bei der «*der Mensch Stoff*», das «Kunstwerk der Zukunft» setzt, dem «*die Menschen Stoff sein*» werden⁴⁰.

Feuerbach und Wagner verteidigen die natürliche Vielheit der Individuen, die jeweils auf ihre eigene Weise frei werden. Dieses «republikanische» Prinzip führt unweigerlich dazu, dass die Berufung auf die Natur sich *pluralisiert*: Wenn «Natürlichkeit» in diesem Sinne verstanden wird, müssen die Konflikte zwischen den Menschen an Schärfe verlieren, denn ihnen allen ist dann jedenfalls die Natur als Basis gemeinsam. Die natürliche Vielheit, die sich auf diese Weise ergibt, soll eine eigene Ordnung oder «Verfassung» ergeben. Die Pointe dieser Natur-Auffassung besteht darin, dass sie nicht als Gegenbild zur Kultur in Stellung gebracht wird, sondern «inklusiv» gemeint ist: Alles «ist» Natur, und die Form, zu der es finden soll, belegt Feuerbach mit der politischen Metapher der Republik. Diese Metapher macht es geradezu unvermeidlich, dass man sich an die abfällige Charakterisierung erinnert, die Nietzsche auf die Dekadenz einschliesslich Wagners gemünzt hat: dass sie nämlich ein Symptom der Demokratisierung sei. Wenn nun neben

³⁸ Feuerbach 1967 6, 115.

³⁹ *SSD* 12, 247.

⁴⁰ *SSD* 12, 263.

der «Demokratie» der dekadenten Welt die «Republik» der Natur auftritt, so zeigt sich daran, dass Feuerbach (und auch Wagner) ein Zusammenspiel der Individuen anstreben, das doch von jenen Auflösungstendenzen, die der Dekadenz zugeschrieben werden, ganz frei sein soll. Die Frage ist, ob diese Abgrenzung so aufrechterhalten werden kann.

Ich hatte behauptet, dass Feuerbachs Einfluss auf Wagner verständlich macht, inwieweit bei letzterem die Berufung auf die Natur mit der Exposition des Gesamtkunstwerks zusammenpassen könnte. Nach Feuerbach ergibt sich eine Ordnung, wenn man nur ganz der Natur folgt: Die Einzelnen sollen im Republikanismus der Natur miteinander harmonieren. Nun ist es freilich so, dass Feuerbachs Perspektive auf eine natürliche Ordnung *Wunschdenken bleibt*. Bei Feuerbach fehlt ein Begründungsschritt, der verständlich machen könnte, wie sich eine komplexe Ordnung gewissermassen von selbst ergeben könnte. Die Annahme, dass sich eine solche Begründung leisten liesse, ist jedoch im Blick auf die komplexe Organisation des menschlichen Zusammenlebens ganz abwegig. Dass bei dieser Organisation die Immanenz der Natur durchbrochen wird, ist ganz unvermeidlich. Wenn Feuerbach mit seinen Ambitionen in eine Sackgasse gerät, so hat dies nun freilich auch Folgen für Wagner – genauer: für das angestrebte Junktim zwischen der Berufung auf die Natur und der Herausbildung eines ästhetischen Zusammenhangs. Auch wenn Wagner sich vorab gegen den Verdacht der Künstlichkeit verwahrt, kann sich die Ordnung, die er sucht, doch nicht der Natur verdanken. Deshalb eben öffnet sich bei Wagner ein Spalt, in den derjenige, der ihm Dekadenz vorwerfen will, seinen Fuss hineinhalten kann. Wenn nämlich nicht mehr gewährleistet ist, dass sich die gesuchte Ordnung von selbst, «natürlich» bildet, dann kommt es zu einer Wendung hin zur Konstruktion, bei der nicht ausgeschlossen ist, dass sie letztlich zu Willkür und Zerfall führt. Die innere Pluralisierung der («republikanischen») Natur bereitet jene Erosion vor. Doch ist Wagner nicht in der Lage, der Erosion mit seinem Hang zum Gesamtkunstwerk entgegenzutreten und sich auf dieser Ebene gegen den Verfall zu immunisieren?

Wagner geht zunächst (noch mit Feuerbach) davon aus, dass schon auf der Ebene der Natur ein Zusammenspiel zu Stande komme, das als unver-

fälschte Ordnung seinen Siegeszug antreten könne. Doch dieser Siegeszug muss aufgrund der systematischen Schwierigkeiten, die ich geschildert habe, abgeblasen werden. Nietzsche hat die Sackgasse, in die Wagner bei seinem Versuch, Feuerbach zu folgen, gerät, in unübertrefflicher Weise beschrieben. Im *Fall Wagner* schildert er nochmals Wagners frühe Wendung gegen das «Gesetz»:

«Woher stammt alles Unheil in der Welt?» fragte sich Wagner. Von «alten Verträgen»: antwortete er, gleich allen Revolutions-Ideologen. Auf Deutsch: von Sitten, Gesetzen, Moralen, Institutionen, von Alledem, worauf die alte Welt, die alte Gesellschaft ruht. «Wie schafft man das Unheil aus der Welt? Wie schafft man die alte Gesellschaft ab?» Nur dadurch, dass man den «Verträgen» (dem Herkommen, der Moral) den Krieg erklärt. *Das thut Siegfried*. Er beginnt früh damit, sehr früh: seine Entstehung ist bereits eine Kriegserklärung an die Moral – er kommt aus Ehebruch, aus Blutschande zur Welt. [...] Er rennt alten Gottheiten unehrerbietig wider den Leib. [...] Siegfried und Brünnhilde; das Sakrament der freien Liebe; der Aufgang des goldenen Zeitalters; die Götterdämmerung der alten Moral – *das Uebel ist abgeschafft*... Wagner's Schiff lief lange Zeit lustig auf *dieser* Bahn. Kein Zweifel, Wagner suchte auf ihr *sein* höchstes Ziel.

Doch dann geschah etwas Irritierendes, «ein Unglück. Das Schiff fuhr auf ein Riff; Wagner sass fest»⁴¹.

Wie kam es zum Schiffbruch? Weil Wagner ebenso wenig wie Feuerbach eine Neugründung des menschlichen Lebens aus der Natur durchführen kann, muss er das früh von ihm aufgestellte Junktum von Natur und Kunst brechen. Es kommt ein *Misstrauen gegen die Natur* auf, das freilich gepaart ist mit einem weiterhin ungebrochenen *Zutrauen in die Kunst*. Sie, die vormals noch in die Natur eingebunden war, wird nun zu deren Gegenstück. Damit wird nun aber die menschliche Tatkraft von der Natur abgerückt. Will man

⁴¹ KSA 6, 19-20.

die geschilderte Umstellung im Verhältnis zwischen Natur und Kunst mit Namen versehen, so muss man von einem *Wechsel von Feuerbach zu Schopenhauer* sprechen, welch letzterer den Verdruss über die Natur mit der Verehrung für die Kunst als Gegenwelt paart. Eben bei Schopenhauer landete auch Richard Wagner, als sein Feuerbach-Schiff, nach Nietzsches dramatischer Wendung, auf ein «Riff» fuhr. Dieses Riff war nämlich – wie Nietzsche ausführt – nichts anderes als

die Schopenhauerische Philosophie; Wagner sass auf einer *conträren* Weltansicht fest. Was hatte er in Musik gesetzt? Den Optimismus. Wagner schämte sich. Noch dazu einen Optimismus, für den Schopenhauer ein böses Beiwort geschaffen hatte – den *ruchlosen* Optimismus. Er schämte sich noch einmal. Er besann sich lange, seine Lage schien verzweifelt...⁴²

Der Ausweg, den Wagner findet, besteht eben darin, die Entwicklung des Dramas nicht als einfache Entfaltung der Natur zu deuten, sondern als deren Verwindung, Verwandlung, Überwindung. Dies ist der systematische Ort für das Motiv der Erlösung, das bei Wagner – in *Tristan und Isolde*, *Lohengrin*, *Parsifal* und auch im *Ring* – bekanntlich eine bedeutende Rolle spielt. Nietzsche: «Seine Oper ist die Oper der Erlösung. Irgend wer will bei ihm immer erlöst sein: bald ein Männlein, bald ein Fräulein – dies ist *sein* Problem»⁴³.

Weil die Kunst mal der Natur zugetan, mal von ihr abgekehrt ist, *rutscht Wagners Ästhetik hin und her*. Das Gesamtkunstwerk als Zentralstück seiner Ästhetik bildet dieses Schwanken exakt ab. Man kann es *scheinbar* zwanglos aus der Entfaltung der Natur ableiten. Doch kommt diese Ableitung an ihre Grenzen, weil die Kunst mit der Immanenz des Lebens bricht. Dies eben ist die Spur der Erlösung, die ihr innewohnt. Im von Schopenhauer propagierten Extrem wird sie zum Gegenbild der schnöden Wirklichkeit. In der *Welt als Wille und Vorstellung* heisst es:

⁴² KSA 6, 19-20.

⁴³ KSA 6, 16.

Der Genuss alles Schönen, der Trost, den die Kunst gewährt, der Enthusiasmus des Künstlers [...] – dieses alles beruht darauf, dass [...] das An-sich des Lebens, der Wille, das Dasein selbst, ein stetes Leiden und teils jämmerlich, teils schrecklich ist.⁴⁴

Schopenhauer sieht gerade in der Musik die Kunstform, die am wenigsten in die Welt verstrickt ist, ja «gewissermassen, auch wenn die Welt gar nicht wäre, doch bestehn» könnte⁴⁵. In dem Masse, wie sich das Leben mit dieser autonomisierten Kunst identifizieren kann, ist es durch eine unüberbrückbare Kluft von der Natur geschieden.

Wenn Wagner das Kunstwerk mit Feuerbach und gegen Schopenhauer zum Ausbund sinnlicher Entfaltung erklärt, so erklärt er es gegen Feuerbach und mit Schopenhauer zur Gegenwelt. Der *Ring des Nibelungen* zeigt deutliche Spuren dieser Ambivalenz, was aufgrund der historischen Umstände seiner Entstehung nicht verwundert. 1852 schliesst Wagner die Wortdichtung der *Walküre* ab, also zu einer Zeit, als der Einfluss Feuerbachs, der 1850 in der Schrift *Das Kunstwerk der Zukunft* seinen Höhepunkt findet, erst langsam abklingt. Die Konzeption der *Ring*-Dichtung fällt zeitlich eher in die Feuerbach-Phase. Während des Komponierens, im Dezember 1854, schreibt Wagner dann an Franz Liszt:

Neben dem – langsamen – Vorrücken meiner Musik habe ich mich jetzt ausschliesslich mit einem Menschen beschäftigt, der mir – wenn auch nur literarisch – wie ein Himmels Geschenk in meine Einsamkeit gekommen ist. Es ist *Arthur Schopenhauer* [...] Sein Hauptgedanke, die endliche Verneinung des Willens zum Leben, ist von furchtbarem Ernste, aber einzig erlösend.⁴⁶

⁴⁴ Schopenhauer 1986 I, § 52.

⁴⁵ Schopenhauer 1986 I, 372 und 359.

⁴⁶ Wagner *SB* VI, 298.

Bekanntlich ist er in dieser Zeit von Schopenhauers Philosophie geradezu überwältigt. Im *Ring* sticht Schopenhauers Einfluss an einzelnen Stellen heraus, so etwa in einer häufig erörterten, 1856 ergänzten Variante des Schlusses der *Götterdämmerung*, in der Brünnhilde sich von «des ew'gen Werdens/ Offne[n] Tore[n]», also der Natur, abkehrt⁴⁷. Diese Absage an das verdachtsweise sinnlose Werden und Vergehen wird von Wagner nicht vertont, weil, wie er anmerkt, der «Sinn» dieser Strophen «in der Wirkung des musikalisch ertönenden Dramas bereits mit höchster Bestimmtheit ausgesprochen wird»⁴⁸. Nietzsches Kommentar dazu lautet:

Brünnhilde, die nach der ältern Absicht sich mit einem Liede zu Ehren der freien Liebe zu verabschieden hatte, die Welt auf eine socialistische Utopie vertröstend, [...] bekommt jetzt etwas Anderes zu thun. Sie muss erst Schopenhauer studiren; sie muss das vierte Buch der «Welt als Wille und Vorstellung» in Verse bringen. *Wagner war erlöst.*⁴⁹

Weil Wagner von Feuerbach abkommt, verselbständigt sich sein konstruierender Zugriff auf das Material. Wagner muss den Anker lichten, den er in die Natur geworfen hat, obwohl dies die Gefahr der von ihm gezeigten Willkür, also eben auch – trotz aller Gegenwehr Wagners – der Dekadenz heraufbeschwört.

Die innere Form des Gesamtkunstwerks ist beeinträchtigt. Es hängt gewissermaßen «in der Luft», und dies ist der Grund, warum Nietzsche zum Angriff auf Wagner bläst. Das Streben nach dem Ganzen bleibt fadenscheinig, und was Nietzsche allenfalls – oder allerdings! – anerkennt, sind musikalische Miniaturen oder Fragmente, von denen Wagners Werke – fast wie Flecken – übersät sind: «Kostbarkeiten [...], lauter kurze Sachen von fünf bis fünfzehn Takten»⁵⁰.

⁴⁷ *GSD* 6, 353.

⁴⁸ *GSD* 6, 364. Vgl. zu den verschiedenen unvertonten Varianten Dahlhaus 2004 7, 216.

⁴⁹ *KSÄ* 6, 21.

⁵⁰ *KSÄ* 6, 29.

In *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* beschreibt Proust die zwiespältige Wirkung, die Wagners Musik auf «Marcel» ausübt. *Auf der einen Seite* sagt er: «Ich wurde mir alles dessen bewusst, was das Wagnersche Werk an Wirklichem in sich hat» und wie es «uns ermöglicht, wirklich «anders» zu sein», indem es über die Fähigkeit verfügt,

verschiedene Individualitäten zu vereinigen. Da, wo ein geringerer Komponist behaupten würde, einen Knappen, einen Ritter darzustellen, während er sie dennoch die gleiche Musik vortragen lässt, unter welcher Benennung sie auch auftreten mögen, setzt Wagner tatsächlich eine andere Wirklichkeit an [...]. Daraus folgt die Fülle einer Musik, die in der Tat von vielen, vielen musikalischen Aspekten erfüllt ist, von denen jeder einem bestimmten Wesen entspricht: einem Wesen oder dem Eindruck, den ein momentaner Aspekt der Natur für uns hat.

Auf der anderen Seite spürt «Marcel» einen unwiderstehlichen Vorbehalt gegen einen Unterton in Wagners Musik, die jener Hinwendung zu den wirklichen «Individualitäten» entgegenwirkt. Er bemerkt «bei ihm [...] die Beschwingtheit des Schaffenden (*l'allégresse du fabricant*)», eine «vulkanische Fingerfertigkeit (*habileté vulcanienne*)» die ihn «verwirrt». «Sollte sie es sein, die bei grossen Künstlern die Illusion jener tiefen, auf nichts anderes zurückführbaren Originalität schafft, dem Anschein nach Reflex einer mehr als menschlichen Wirklichkeit, in der Tat aber nichts anderes als das Produkt unermüdlicher Arbeit? Ist Kunst nur das, so ist sie nicht wirklicher als das Leben, und es gab für mich nicht so ungemein viel zu bedauern»⁵¹.

Proust bemerkt, anders gesagt, eine Differenz zwischen der Hinwendung der Kunst zu dem, was ihr erscheint (der Epiphanie), und der Selbstgefälligkeit künstlerischen Machens. Beides ist bei Wagner, Proust zufolge, ineinander verschränkt, ohne wirklich zusammenzupassen. Wagners Musik ist demnach nichts anderes als die Komposition eines Zwiespalts zwischen dem grossen Ganzen und den «kurzen Sachen». Deutlich wird dies etwa

⁵¹ Proust 1964 9, 211-212 und 214; vgl. Thomä 1998, 103.

anhand des Gegensatzes zwischen «offener» und «geschlossener» Form sowie anhand des Verhältnisses zwischen strenger Integration und offener «Assoziation». An der Leitmotiv-Technik lässt sich dies exemplarisch studieren. «Wagners Arbeit am *Ring* [...] zeugt von der Obsession des Denkens des wahren geschlossenen Ganzen ebenso wie von der Erfahrung, dass aus den Stücken nie ein Ganzes, Geschlossenes geschaffen wird», sagt der Initiator des Stuttgarter *Rings*, Klaus Zehelein. Und Richard Klein notiert: «Vielleicht liegt die Modernität des *Ring* gerade darin: Indem er mit dem Pathos des Ganzen aufs Ganze geht, führt er uns seine Grenzen, seine Lücken, seine Deformationen, seine Brüche und seine Spaltungen vor»⁵². Carl Dahlhaus geht in seiner Wagner-Interpretation zurück auf Franz Grillparzers frühere Kritik an der Musik der Romantik, der vorgehalten wird, dass ihr «innere Konsequenz» und «der Sinn für ein Ganzes» fehle. Dahlhaus meint dann weiter, man könne Grillparzers Charakterisierung auch auf Wagner beziehen, müsse aber die negative Wertung in eine positive umwenden. So wird Wagner für Dahlhaus zum Wegbereiter der Moderne: «Der «zerbrochenen» Syntax, die Grillparzer den «musikalischen Prosaisten» als Ruin der Melodie zum Vorwurf machte, entspricht eine Harmonik, in welcher der tonale Konnex durch Ambiguitäten, Sprünge und Elisionen gefährdet ist», also eben die Harmonik des *Rings des Nibelungen*⁵³. Mit Dahlhaus' Deutung ist nichts anderes bezeichnet als eine *Umwertung der Dekadenz*, in der die Aufmerksamkeit für das Einzelne, die Gebrochenheit des grossen Ganzen zur Auszeichnung wird.

Wie eine Kontroverse zwischen Udo Bermbach und Stefan Breuer zeigt, ist umstritten, inwieweit diese Umwertung von Wagner selbst eher nur geduldet oder geradezu betrieben wird. Bermbach zitiert «eine der erstaunlichsten Stellen», die sich bei Wagner finden, nämlich dessen Rede von «Vereinigungen», die «wechseln, neu sich gestalten, sich lösen und wiederum knüpfen»:

⁵² Zehelein 2001, 274; Klein 1999, 223; vgl. insgesamt die Beiträge in Teil I und II von Mahnkopf 1999; vgl. auch Dahlhaus 2004 7, 23, 33-35, 65-67, 69-71, 75-77, 82-84, 96-97 und 121.

⁵³ Dahlhaus 2004 7, 66 und 74.

Der starren, nur durch äusseren Zwang erhaltenen staatlichen Vereinigung unserer Zeit gegenüber werden die *freien* Vereinigungen der Zukunft in ihrem flüssigen Wechsel bald in ungemeiner Ausdehnung, bald in feinsten naher Gliederung das zukünftige menschliche Leben selbst darstellen.⁵⁴

In dieselbe Kerbe schlägt Wagner an anderer Stelle:

Die unerschöpfliche Mannigfaltigkeit der Beziehungen lebendiger Individualität zueinander, die unendliche Fülle stets neuer und in ihrem Wechsel immer genau der Eigentümlichkeiten dieser lebenvollen Beziehungen entsprechender Formen, sind wir gar nicht imstande auch nur andeutungsweise uns vorzustellen, da wir bis jetzt alle menschlichen Beziehungen nur in der Gestalt geschichtlich überlieferter Berechtigungen und nach ihrer Vorausbestimmung durch die staatlich ständische Norm wahrnehmen können.⁵⁵

Bermbach ergänzt dann, mit Bezug auf die erste der beiden zitierten Passagen:

Diese Beschreibung der Bausteine eines zukünftigen, netzartig aufgebauten gesellschaftlichen Zukunftsmodells charakterisiert zugleich präzise die Verwendung der Leitmotive im *Ring*, die sich in ihrer variierenden Veränderung und ihrer gegenseitigen Durchdringung zu einem die Einheit des Werks herstellenden Netz verbinden.⁵⁶

⁵⁴ GSD 4, 200.

⁵⁵ GSD 4, 91.

⁵⁶ Bermbach 1994, 250.

Bermbach erkennt bei Wagner also die anti-hierarchische, plurale Struktur eines «netz»-artigen Werkes⁵⁷.

Dagegen bremst Stefan Breuer solche Euphorie, indem er darauf hinweist, dass «konkrete Individuen» Wagners «Vereinigung» doch als gewaltsame «Drohung» empfinden könnten⁵⁸. Wie weit diese Drohung reicht, hängt davon ab, inwieweit die Binnenverhältnisse innerhalb jenes «Netzes», von dem Bermbach spricht, zur zwanghaften Vereinnahmung der Individuen führen. Ein Netz kann auch ein Fangnetz sein. In der Masse, wie Wagner die «freie Vereinigung» und den «flüssigen Wechsel» propagiert, ist vom Zwang freilich nichts zu spüren. Vielmehr ist, übertragen auf die ästhetische Ebene, ein Eigenleben von Motiven zugelassen, das der Form nach die Stellung eben jener «Egoisten» einnimmt, deren Ausschliessung Breuer befürchtet.

Tatsächlich kann die Rettung des Individuums nicht darin bestehen, dass es vor jeder Gemeinschaft die Flucht ergreift; um seiner selbst willen ist es auf diese Gemeinschaft angewiesen. Das Problem ist also nicht so sehr das Bestehen eines solchen Zusammenhangs, als vielmehr die Frage, wie dabei das Spiel des Einbezugs und des Rückzugs gestaltet werden kann. In dieser Hinsicht bleibt Wagners Ästhetik von einer tiefen Ambivalenz geprägt, die an der Spannung zwischen dem Ausgriff auf das Ganze und dem Eigenleben des Individuellen ans Licht tritt. Gemäss dieser Lesart wird die *Dekadenz* in dem von Nietzsche beschriebenen aktiven Sinn geradezu zur Voraussetzung dafür, dass das Kunstwerk und die Welt, die es entwirft, erträglich oder gar anziehend wirken. Wie jetzt gezeigt werden soll, führt der russische Regisseur Sergej Eisenstein diese Umwertung der Dekadenz fort.

Wagner und Eisenstein

Was hat Eisenstein mit Wagner zu tun? Der äussere Anhaltspunkt für die Verbindung zwischen ihnen besteht darin, dass Eisenstein im Jahre 1940 die

⁵⁷ Bermbach 2003, 179.

⁵⁸ Breuer 2001, 47.

Walküre am Bolschoj-Theater inszenierte⁵⁹. Die Aufführung diente als Begleitmusik zum Hitler-Stalin-Pakt, also als Beitrag zu einem völkerverbindenden Kulturprogramm, das freilich mit spitzen Fingern betrieben wurde. Mit dem Überfall Nazi-Deutschlands auf die Sowjetunion war dieses Intermezzo, zu dem eben auch Eisensteins Wagner-Arbeit gehörte, schnell zu Ende. Dass der von Hitler verehrte deutsche Komponist mit jenem Regisseur zusammentraf, der sich mit dem Stalinismus arrangierte, hat der Komponist Dimitrij Schostakowitsch als einen faulen Kompromiss, eine «schändliche Sache» gewertet⁶⁰. Doch man könnte gar noch weiter gehen und darin nicht nur einen Kompromiss, sondern ein Symbol für kommunistisch-faschistische Gemeinsamkeiten sehen – etwa im Sinne einer Begegnung zwischen den kollektivistischen, totalitären Ideologien des 20. Jahrhunderts. Wie sich herausstellen wird, geht dieser Verdacht an der tatsächlichen Regiearbeit Eisensteins weit vorbei, doch es wäre zu simpel, würde man ihn einfach beiseite schieben.

«Ist es Zufall, dass er [Eisenstein; D. Th.] kürzlich Wagners *Walküre* in einer Moskauer Oper inszenierte?» – so fragte Siegfried Kracauer schon im Jahre 1943, und er meinte: «Der Eifer, mit dem er alle akustischen und visuellen Komponenten eines Films seinen Leitgedanken unterordnet, erinnert etwas an die Wagnerische Idee des «Gesamtkunstwerks»»⁶¹. Kracauer erkennt, dass Eisensteins Wagner-Arbeit keineswegs eine bloße Episode ist, sondern eng mit seiner Filmästhetik verbunden ist – und er erhebt gegen Eisenstein den Vorwurf, dass seine späte Ästhetik die frühen avantgardistischen Ansätze verraten habe und Zeichen stalinistischer Anpassung zeige; diese Anpassung komme eben darin zum Ausdruck, dass Eisenstein zum Mentor der geschlossenen Form geworden sei. Demnach ergäbe sich die Nähe zu Wagner auf der Seite der Totalität, des Ausgriffs auf das grosse Ganze; zu fragen wäre dann nur noch, inwieweit diese Totalität in die Nähe des Totalitären zu rücken ist. So läge auch der Schluss nahe, dass Eisensteins

⁵⁹ Vgl. Bartlett 1992, 53-76 und Schafgans 1998, 171-196; ausführlicher Thomä 2006.

⁶⁰ Schostakowitsch 1979, 151-153.

⁶¹ Kracauer 2004 6, 359.

Beziehung zu Wagner genau nicht auf der Seite liegt, die Nietzsche zu seiner Charakterisierung des «dekadenten» Wagner anstiftet, sondern auf der Seite dessen, der machtbewusst einen geschlossenen Zusammenhang etabliert. Ob dieser Schluss zutrifft, gilt es im Folgenden zu prüfen.

Zunächst ist festzuhalten, dass es in der Moskauer Walküre-Inszenierung zu einer historischen Begegnung kommt zwischen demjenigen, der das Paradigma des Gesamtkunstwerks in die Geschichte der Künste eingeführt hat, und demjenigen, der es verwandelt und in ein neues Medium übertragen hat. Eisensteins Art der Inszenierung ergibt sich in der Tat direkt aus seiner eigenen Konzeption des Gesamtkunstwerks, wie er sie zuvor in seinen filmtheoretischen Schriften entwickelt hat. Eisenstein schreibt, das Kino sei die «eigentliche und höchste Synthese aller künstlerischen Hervorbringungen», wie sie «von Wagner im Musik-Drama [...] vergeblich gesucht» worden sei. Er erklärt, «die geniale Idee» von der «Synthese aller Künste» mache «Wagner zu einem der modernsten Meister» – und: «Die beste Schule einer Wagner-Inszenierung ist und bleibt das synthetische Kunstwerk von heute – der Tonfilm»⁶².

Siegfried Kracauer wirft dem späten Eisenstein – also auch dem Eisenstein der Walküre-Inszenierung – vor, zugunsten der geschlossenen Form und der hierarchischen Ordnung seine frühe Ästhetik verraten zu haben, die z. B. in der Darstellung der «Masse» noch anarchische Züge aufgewiesen habe. Grob kann man diesen Vorwurf so übersetzen, dass Kracauer am frühen Eisenstein etwas «Dekadentes» schätzt und sich darüber beklagt, dass dieses Motiv später verloren geht. (Wohlgemerkt: Dies ist nicht Kracauers Wortwahl, sondern wird von mir aufgrund der systematischen Unterscheidungen, die ich anlässlich Wagners und Nietzsches entwickelt habe, ergänzt.) Kracauers Einschätzung lässt sich überprüfen, indem man auf eine Unterscheidung zurückgeht, die Eisenstein selbst zur Charakterisierung seiner frühen Montagetechnik einführt. Von ihr aus lässt sich dann die Brücke zu seiner späten Wagner-Interpretation schlagen.

In dem Text *Die vierte Dimension des Films* aus dem Jahr 1929 unterscheidet Eisenstein zwischen einer «aristokratischen» und einer «demokratischen»

⁶² Eisenstein 1949, 181 und Eisenstein 1977, 106.

Montagetechnik. Statt im Sinne eines «Aristokratismus» dominante «Reiz-erregere» und Bedeutungsträger zu identifizieren und sie in der Zusammenstellung des Materials hervorzuheben, plädiert er für eine «demokratische Gleichberechtigung», die im Verhältnis zwischen den einzelnen Einstellungen zu gelten habe⁶³. Diese Rede von der «demokratischen» Montage hebe ich deshalb eigens heraus, weil sich von ihr aus eine Linie ziehen lässt zu Feuerbachs Rede von der «Republik» natürlicher und sinnlicher Elemente. Wagner bleibt dieser «Republik» – wie gesehen – in dem Masse treu, wie er in ihr ein natürliches Vorbild der gesuchten Ordnung zu sehen meint. Entsprechend ist nun zu fragen, wie es um die «Demokratie» der Montage beim späten Eisenstein bestellt ist. Ohne dass ich die Entwicklung hier detailliert nachzeichnen kann, lässt sich doch festhalten, dass Eisenstein die Fragmentierung nicht einfach zugunsten totalitärer Harmonie verabschiedet. Im zeitlichen Zusammenhang mit der Wagner-Inszenierung beschäftigt er sich vielmehr mit Techniken, die eine «demokratische» Konstellation der einzelnen Bildelemente in neuer Form, also nicht gemäss seiner früheren Prinzipien der «intellektuellen Montage», erlauben. «Es wäre falsch, anzunehmen», so sagt er in einer zentralen und zu wenig beachteten Passage aus dem Text *Montage 1938*, «dass der Aufbau eines Filmstückes, das das fortlaufende Spiel eines Schauspielers enthält und vom Regisseur nicht zerschnitten wird, «frei von Montage» ist! In solchen Fällen muss man die Montage nur woanders suchen, und zwar... *im Spiel des Schauspielers*»⁶⁴.

Das «Demokratische» der ästhetischen Form liegt demnach in der äusseren oder auch inneren Vielfalt verschiedener Stimmen. Es ist nur konsequent, wenn Eisenstein im Anschluss an seine Überlegungen zur «demokratischen» Montage mit der Form des «inneren Monologs» experimentiert⁶⁵. Tatsächlich ist der innere Monolog alles andere als «monologisch». Er weist vielmehr eine innere Vielfalt auf, die im Einklang mit der «dramaturgische[n] Sujet-Polyphonie» steht, von der Eisenstein 1942/1943 in einer Nachlassno-

⁶³ Eisenstein 1984 4, 234 und 236.

⁶⁴ Eisenstein 1960, 339, vgl. 355.

⁶⁵ Vgl. Bohn 2003, 34-36, 68-69, 271-273, 288 und 292.

tiz spricht⁶⁶. Die polyphone Struktur, die er entwickeln will, findet er auch in Wagners Oper vor. Seine Beschäftigung mit Wagner zeigt *eine hohe ästhetische Affinität, an der der Vorwurf totalitärer Gleichmacherei vorbeigeht*. Während sonst in Europa der Krieg tobt, nutzt Eisenstein einen engen zeitlichen Spielraum, um eine Gemeinsamkeit mit Wagner zu bezeugen. Diese ordnet sich nicht jener Gemeinsamkeit zwischen Kommunismus und Nationalsozialismus unter, die in Form des Hitler-Stalin-Paktes die Moskauer Inszenierung erst ermöglicht hat. «*What is fascistic in this play, [I] wonder?!!!*» – so notiert er voll Verwunderung nur wenige Tage nach Übernahme des Auftrags für die Walküre-Inszenierung⁶⁷. Entsprechend hebt Eisenstein in seiner Deutung der *Walküre* die mitleidende Haltung Brünnhildes besonders heraus, mit der sie sich den Liebenden Sieglinde und Siegmund zuwendet. Diese Zuwendung steht diesseits der grossen Machtdemonstrationen, zu denen Wagner sonst – etwa in *Lohengrin* oder *Parsifal* – fähig ist. Und diese Zuwendung steht auch diesseits der kollektivistischen Absichten, die Eisenstein zuzuschreiben sind, die bei ihm aber nicht geradewegs eine *durchschlagende* Wirkung entfalten.

In dem Text *Über den Bau der Dinge* von 1939 verweist Eisenstein im Blick auf die Vielfalt von Perspektiven auf ein Kafka-Zitat (das freilich nur in der englischen, nicht in der ostdeutschen Eisenstein-Edition angeführt wird). Das Fragment lautet:

Verschiedenheit der Anschauungen, die man etwa von einem Apfel haben kann: die Anschauung des kleinen Jungen, der den Hals strecken muss, um noch knapp den Apfel auf der Tischplatte zu sehn und die Anschauung des Hausherrn, der den Apfel nimmt und frei dem Tischgenossen reicht.⁶⁸

In dem mit Pjotr Williams realisierten Bühnenbild für die Moskauer Inszenierung schlägt Eisenstein verschiedene Strategien ein, um dieses Eigen-

⁶⁶ Zit. nach Bohn 2003, 292 und 298.

⁶⁷ Eisenstein 1998, 56.

⁶⁸ vgl. Eisenstein 1949 150-151. Kafka 1994 6, 230; vgl. Eisenstein 1949, 150-151.

recht einzelner Erfahrungen im Sinne Kafkas zu schützen. In manchen Szenen wird der Hintergrund ausgeblendet: Schwarzer Samt erzeugt «die Illusion bodenloser Abgründe». In anderen Szenen bekommen die Kulissen selbst eine bewegliche, aktive Präsenz. «Die Bühne ist eine handelnde Person, *as well as the actor*», bemerkt Eisenstein lakonisch⁶⁹. Schon 1930 sagt er, bei ihm werde der «Hintergrund» zum «Vordergrund [...], dem wir die Haupthandlung des Films übertragen»⁷⁰. Indem Eisenstein den Gegensatz zwischen starrem Hintergrund und aktiver Einzelfigur kollabieren lässt, trägt er ein klassisches Koordinationssystem zu Grabe, das dem Individuellen verordnet worden ist und die von Kafka diagnostizierte «Verschiedenheit der Anschauungen» systematisch aufhebt. Mit der Abschaffung des Hintergrunds bricht nichts anderes zusammen als *die Ordnung des Geschehens auf einen Fluchtpunkt hin*, also eine Perspektive, die auf ein Zentrum zuläuft. Eine solche Ordnung schreibt vor, wie Gegenstände und Figuren auszurichten sind, und erlaubt auf diese Weise eine exakte Definition und Hierarchisierung von deren internen Beziehungen.

In dem Text zur «Vertikalen Montage», der 1939/40, also vor und während der Arbeit an der *Walküre* entsteht, konstatiert Eisenstein die Krise dieser zentralen Perspektive. In diesem Text führt Eisenstein diese Krise darauf zurück, dass «*zentripetale*» in «*zentrifugale*» Bewegungen umschlagen, also Tendenzen, die sich auf eine höhere Einheit richten, durch solche abgelöst werden, die mit einem sich ausbreitenden «Individualismus» verbunden sind⁷¹. Sein Befund gipfelt in einer lakonischen Auskunft, die der seinerzeit wohlbekannte französische Kritiker René Guilleré im Jahre 1933 in den Titel eines Essays gehoben hat: «Il n'y a plus de perspectives»⁷². Eisenstein ist von diesem Essay so beeindruckt, dass er mehrere ausführliche Zitate daraus anführt, und ich möchte wenigstens einen Ausschnitt daraus auch hier wiedergeben:

⁶⁹ Eisenstein 1998, 56; vgl. Schpillar 1980, 779.

⁷⁰ Eisenstein 1984 4, 172.

⁷¹ Eisenstein 1942, 100.

⁷² Eisenstein 1942, 94.

Klassische Musik war nicht in Räumen, sondern auf Ebenen organisiert, [...] die eine Architektur wahrhaft edler Proportionen schufen: Paläste mit Terrassen, Säulengängen, monumentalen Treppenaufgängen, langen Durchsichten. Im Jazz wird alles in den Vordergrund gebracht. Dies ist eine wichtige Regel, die gleichermaßen für Malerei, Bühnenbild, Film und Dichtkunst gilt: die vollständige Zurückweisung der herkömmlichen Perspektive, die mit einem einzigen festen Fluchtpunkt und aufeinander zulaufenden Linien versehen ist. [...] Wir konstruieren die Perspektive nicht mehr mit einem spitzen Winkel, dessen zwei Schenkel sich am Horizont treffen. Wir vergrößern diesen Winkel und lassen die Linien offen verlaufen. Und wir ziehen das Bild an uns heran, zu uns hin, in uns hinein [...] Wir nehmen an ihm teil [...]. In einem Wort: In unserer neuen Perspektive gibt es keine Perspektive mehr.⁷³

Nach Eisenstein sind verschiedene Kunstformen, namentlich Jazz, Kubismus und der revolutionäre Film, in der Demontage der Perspektive geeint. Wenn er vom Bühnenbild seiner Walküre-Inszenierung sagt, in ihm sei der Hintergrund abgeschafft, so hält er sich damit an nichts anderes als an Guillerés Definition des Jazz, mit der er sich eben zur Zeit der Inszenierung befasst. Die These «Im Jazz wird alles in den Vordergrund gebracht» wird von Guilleré mit den folgenden Worten erläutert: «Im Jazz ist alles Masse. Es gibt nicht mehr Begleitung und Stimme so wie bei einer Figur vor einem Hintergrund. Jedes Element leistet einen gleichen Beitrag [...]; indem jedes Instrument ein Solo spielt, nimmt es am Ganzen teil»⁷⁴. Fast wörtlich nimmt Ernst Bloch diese Einsicht – *bezogen auf die Musik Richard Wagners!* – vorweg: «Jede der vielen zugleich erklingenden Stimmen hat [...] ihr Solo zu spielen»⁷⁵.

Mit dem Zusammenbruch der Perspektive, den Eisenstein im Raum in-

⁷³ Zit. nach Eisenstein 1942, 96-97.

⁷⁴ Zit. nach Eisenstein 1942, 97.

⁷⁵ Bloch 1973, 101.

szeniert, versucht er einer Eigenart von Wagners Oper gerecht zu werden, die in der musikalischen Zeit zum Ausdruck kommt. Für den Verlust der Perspektive steht hier ein kompositorisches Verfahren, das nicht mehr auf die harmonische Auflösung aufeinander bezogener Themen orientiert ist. An Wagners Umgang mit Leitmotiven erkennt Eisenstein etwas Collagehaftes. Der Auflösung räumlicher Hierarchien, die das Bühnenbild der Moskauer Walküre-Inszenierung prägt, entspricht Richard Wagners Angriff auf die so genannte «patriarchalische Melodie» (wovon Eisenstein allerdings keine Notiz zu nehmen scheint). Diese Art der «Melodie» basiert, wie Wagner meint, auf einer durch die Tonart geschaffenen «einheitlichen Gattung». Der Ausbruch aus dem Käfig, den diese «patriarchalische» Tonart errichtet, entspricht nach einem gewagten Vergleich Wagners nichts anderem als der «Geschlechtsliebe», die sich als «unwillkürliche Verbindung» gerade «an einer ungewöhnten [sic!] Erscheinung entzündet»⁷⁶. Wagner schlägt damit einen Bogen zwischen formalen und inhaltlichen Aspekten seiner Arbeit, also zwischen der offenen ästhetischen Form und der erotischen Attraktion. Die klassische «Kadenz» erhält Konkurrenz durch die «Chromatik», die nach Hirsbrunner als «das anarchische Element» zu gelten hat, «wo jeder Ton zum Leitton des nächsten werden kann und ruhelos über sich selbst hinausweist auf ein jenseitiges Ziel»⁷⁷.

Vielleicht muss man einschränkend sagen, dass Wagner die bei ihm immer wiederkehrende Spannung oder Trennung oft eher nur zu ertragen als gezielt herbeizuführen scheint. So wie ein Gefäß überläuft, in das man zu viel hineinstopft, so erscheint auch das Fragmentarische bei Wagner als Zeichen einer übersteigerten Ambition, einer berstenden Einheit. Doch die Spannung, die etwa in Wagners und Eisensteins Ästhetik zwischen Totalität und Fragment aufgebaut wird, ist nicht einfach ruinös, sondern schafft im Glücksfall die Voraussetzungen dafür, dass die einzelnen Momente ihre eigene Kontur bekommen.

Dass Wagners Ambivalenz bei Eisenstein auf Verständnis stösst, hat auch mit einem Kronzeugen zu tun, den er für das Aufbegehren gegen «ein

⁷⁶ GSD 4, 185-186.

⁷⁷ Hirsbrunner 1984, 110 und 112.

*einheitliches Ganzes, eine höhere Einheit*⁷⁸ zitiert: Friedrich Nietzsche. Es ist eben jene berühmte – bereits zitierte – Stelle aus *Der Fall Wagner*, auf die Eisenstein hier eingeht: die Stelle nämlich, an der Nietzsche vom Herausspringen des Satzes aus dem Text und des Wortes aus dem Satz spricht. Eisenstein zitiert diese Stelle über die Disgregation eben dort, wo seine Bewertung des Verlusts der Einheit vom Negativen ins Positive umkippt.

Eisenstein hebt an Wagner die Seite hervor, die weniger für eine zentralisierte Ordnung als für ein komplexes oder plurales Gewebe steht. Deshalb eben stützt er sich in seiner Wagner-Deutung auf René Guillerés Diagnose von der Vervielfachung respektive dem Verlust der Perspektive – und deshalb gelangt er auch zu Nietzsches Charakterisierung der Dekadenz. Und doch bleibt bei Eisenstein eine Unstimmigkeit, die man nicht auf sich beruhen lassen kann. Denn es ist nicht zu leugnen, dass bei ihm weiterhin «synthetische» oder integrierende Ambitionen wirksam sind. Die «zentrifugale» Entwicklung der Künste, die mit dem modernen Individualismus in Verbindung steht, ist für ihn nicht einfach ein Grund zum Feiern. Man trifft hier auf eine Ambivalenz, die derjenigen bei Wagner zwischen schöpferischer Zentralgewalt und Fragment entspricht. Diese Ambivalenz macht erklärlich, warum Eisensteins Ästhetik die von Kracauer konstatierten Schwankungen aufweist; an den zwei fertig gestellten Filmen über *Iwan den Schrecklichen* lassen sich diese Schwankungen deutlich aufweisen; ich kann darauf hier freilich nur hinweisen.

Hinzuweisen ist auch darauf, dass Eisenstein selbst sich dieser inneren Ambivalenz seines Werkes durchaus bewusst war. In einer eindrucksvollen Notiz aus der Nachlassschrift *Eine nicht gleichmütige Natur* warnte er vor der «Verschmelzung der Einzelkomponenten eines Kunstwerks»:

Ist es sehr weit entwickelt, kann es passieren, dass es sich in sich abschliesst. [...] Es könnte sich drehen wie ein Eichhörnchen im Rad – selbstgenügsam, «an sich» –, und seine Hauptaufgabe, die Einbeziehung des Betrachters, vergessen, sich verlieren in der Kontemplation der eigenen vollendeten Harmonie seiner Teile.

⁷⁸ Eisenstein 1942, 100.

[...] *Audiovisuelle Polyphonie sollte sorgfältig einen solchen Grad der Harmonisierung vermeiden, wo alle Konturen ihrer Einzelkomponenten endgültig, restlos und vollständig untergeben.*⁷⁹

Eisenstein meint nicht, dass Wagner der Gefahr einer solchen Harmonisierung vollständig erlegen sei, wohl aber erkennt er eine Schwierigkeit in der Konstruktion des Gesamtkunstwerks – übrigens nicht nur bei Wagner, sondern auch im ersten Teil seines *Iwan*-Films.

Weder Wagners noch Eisensteins Version des Gesamtkunstwerks repräsentieren ein bruchloses Ganzes. Es stellt keinen Affront gegen Wagner dar, wenn Eisenstein den Verlust der Perspektive, den er beim Jazz kennen lernt, in seiner Inszenierung auf Wagner selbst anwendet. Vielmehr steht der Jazz selbst *in dieser Hinsicht* in der Nachfolge Nietzsches, Wagners und Eisensteins. Im Hinblick auf die Verteidigung der Pluralität ist an eine eindrucksvolle autobiographische Bemerkung Sergej Eisensteins zu erinnern, in der er auf seinen Hang zum grossen Ganzen zurückblickt:

Wäre ich ein aussenstehender Forscher, würde ich von mir selber sagen: dieser Autor scheint ein für allemal von einer Idee, einem Thema, einem Sujet besessen zu sein [...] der Endidee, eine Einheit zu erringen. [...]

In jedem von uns sitzt ein verschlungener Knoten ähnlich den verschlungenen Arabesken Leonardos für die Mailänder Akademie, die er dort an die Decken gemalt hat.

Wir begegnen einer Erscheinung.

Und das Grundschema dieses Knotens legt sich sozusagen auf die Erscheinung.

Die Linien stimmen überein oder nicht.

Stimmen teilweise überein.

In einigen Teilen.

Stimmen nicht überein.

Tun einander Gewalt an, um zu Übereinstimmung zu kommen.

⁷⁹ Eisenstein 1980, 191-192.

Manchmal auf Kosten von Struktur und Umriss der Wirklichkeit, individuellem Wollen zu Gefallen.

Manchmal der Individualität Gewalt antuend – zum Zwecke der «Synchronisation» mit den Forderungen der Erscheinung, auf die man gestossen ist.

Übrigens erinnere ich mich in der eigenen Praxis an kein Beispiel des letzteren Falles, wohl aber an nicht wenige, die die vorhergehende Sachlage illustrieren.⁸⁰

Fast erleichtert oder überrascht stellt Eisenstein fest, dass ihn seine Endidee der Einheit und seine Kritik am Individualismus doch nicht zur Gewalt gegen Individualität geführt habe. In dem Masse, wie dies nicht nur für Eisenstein, sondern auch für Nietzsche und Wagner gilt, tragen sie bei zu einer Umwertung der Dekadenz, bei der ihr die Tugend der Beweglichkeit und Offenheit zugeordnet werden kann. Wenn wir darin einen Fortschritt erblicken, dann führt dies umgekehrt zu der Schlussfolgerung, dass jener Fortschritt, der traditionell der Dekadenz entgegengehalten wird, seinerseits einer kritischen Überprüfung unterzogen werden muss.

⁸⁰ Eisenstein 1998(b) 2, 963 und 667.

Literaturverzeichnis

- Bartlett, Rosamund. «The Embodiment of Myth: Eizenstein's Production of *Die Walküre*», Seite 53-76. In: *Slavonic and East European Review* 70 (1992).
- Bauer, Roger. *Die schöne Décadence. Geschichte eines literarischen Paradoxons*. Frankfurt am Main 2001.
- Bermbach, Udo. «*Blühendes Leid*». *Politik und Gesellschaft in Richard Wagners Musikdramen*. Stuttgart 2003.
- Bermbach, Udo. *Der Wahn des Gesamtkunstwerks*. Frankfurt am Main 1994.
- Bloch, Ernst. *Geist der Utopie* [1918]. Frankfurt am Main 1973.
- Bohn, Anna. *Film und Macht. Zur Kunsttheorie Sergej M. Eisensteins 1930-1948*. München 2003.
- Borchmeyer, Dieter. *Richard Wagner. Abasvers Wandlungen*. Frankfurt am Main/Leipzig 2002.
- Bourget, Paul. *Essais de Psychologie Contemporaine* [1883-1885], Band 1. Paris 1931.
- Breuer, Stefan. «Richard Wagners Fundamentalismus», Seite 33-52. In: Klein, Richard (Hg.): *Narben des Gesamtkunstwerks*. München 2001.
- Dahlhaus, Carl. «19. Jahrhundert IV. Richard Wagner – Texte zum Musiktheater». In: *Gesammelte Schriften*, Band 7. Laaber 2004.
- Dällenbach, Lucien/Christiaan L. Hart Nibbrig (Hg.). *Fragment und Totalität*. Frankfurt am Main 1984.
- Eisenstein, Sergej M. *The Film Sense*. New York 1942.
- Eisenstein, Sergej M. *Film Form. Essays in Film Theory*. New York 1949.
- Eisenstein, Sergej M. *Ausgewählte Aufsätze*. Berlin 1960.
- Eisenstein, Sergej M. «Die Inkarnation des Mythos» [1940], Seite 67-111. In: Eisenstein, Sergej M. *Über Kunst und Künstler*. München 1977.

- Eisenstein, Sergej M. *Eine nicht gleichmütige Natur*. Berlin 1980.
- Eisenstein, Sergej M. *Schriften 4*. München/Wien 1984.
- Eisenstein, Sergej M. «Die Walküre. Regienotizen» [1939-1940], Seite 55-64.
In: Akademie der Künste (Hg.). *Eisenstein in Deutschland*. Berlin 1998.
- Eisenstein, Sergej M. *Yo. Ich selbst. Memoiren*. Berlin 1998(b).
- Feuerbach, Ludwig. «Vorlesungen über das Wesen der Religion» [1851]. In:
Werke, Band 6. Berlin 1967.
- Feuerbach, Ludwig. «Vorläufige Thesen zur Reformation der Philosophie»
[1843]. In: *Werke*, Band 9. Berlin 1970.
- Fischer, Jens Malte. «Dekadenz und Entartung – Max Nordau als Kritiker
des Fin de Siècle», Seite 93-111. In: Bauer, Roger u. a. (Hg.). *Fin de siècle*.
Frankfurt am Main 1977.
- Hamacher, Werner. «Disgregation des Willens. Nietzsche über Individuum und
Individualität». In: Hamacher, Werner (Hg.). *Entferntes Verstehen*. Frank-
furt am Main 1998.
- Herder, Johann Gottfried. «Briefe zu Beförderung der Humanität» [1793-
1797]. In: *Werke*, Band 7, herausgegeben von Hans Dietrich Irmscher.
Frankfurt am Main 1991.
- Hirsbrunner, Theo. «Geschlossene und offene Formen in der Musik», Seite
106-114. In: Dällenbach, Lucien/Christiaan L. Hart Nibbrig (Hg.). *Frag-
ment und Totalität*. Frankfurt am Main 1984.
- Hofmannsthal, Hugo von. «Ein Brief» [1902]. In: *Gesammelte Werke. Erzäh-
lungen – Erfundene Gespräche und Briefe – Reisen*, herausgegeben von Bernd
Schoeller/Rudolf Hirsch. Frankfurt am Main 1979.
- Kafka, Franz. *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*. Frankfurt am Main 1994.
- Klein, Richard. «Wagners plurale Moderne. Eine Konstruktion von Unver-
einbarkeiten», Seite 185-226. In: Mahnkopf, Claus-Steffen (Hg.). *Richard
Wagner. Konstrukteur der Moderne*. Stuttgart 1999.
- Kracauer, Siegfried. «In Eisensteins Werkstatt» [1943], Seite 357-360. In:
Werke, Band 6.3. Frankfurt am Main 2004.
- Lang, Paul (Hg.). *Richard Wagner. Visions d'artistes d'Auguste Renoir à Anselm
Kiefer*. Paris/Genf 2005.

- Mahnkopf, Claus-Steffen (Hg.). *Richard Wagner. Konstrukteur der Moderne*. Stuttgart 1999.
- Müller-Lauter, Wolfgang. *Nietzsche. Seine Philosophie der Gegensätze und die Gegensätze seiner Philosophie*. Berlin/New York 1971.
- Nordau, Max. *Entartung*, Band 1. Leipzig 1892.
- Proust, Marcel. *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*. Frankfurt am Main 1964.
- Schafgans, Boris. «If ever the whole *Ring* should be produced». Eisensteins *Walküre*: eine deutsch-sowjetische Beziehung», Seite 171-196. In: Akademie der Künste (Hg.). *Eisenstein und Deutschland*. Berlin 1998.
- Schmidt, Alfred. *Emanzipation der Sinnlichkeit*. München 1973.
- Schopenhauer, Arthur. *Sämtliche Werke*. Frankfurt am Main 1986.
- Schostakowitsch, Dmitri. *Zeugenaussage*. Hamburg 1979.
- Schpiller, N. «Die *Walküre* in der Inszenierung Sergej Eisensteins», Seite 773-780. In: *Kunst und Literatur* 28/7 (1980).
- Thomä, Dieter. *Erzähle dich selbst*. München 1998.
- Thomä, Dieter. *Vom Glück in der Moderne*. Frankfurt am Main 2003.
- Thomä, Dieter. «Eine Philosophie des Lebens jenseits des Biologismus und diesseits der «Geschichte der Metaphysik». Bemerkungen zu Nietzsche und Heidegger mit Seitenblicken auf Emerson, Musil und Cavell». In: *Heidegger-Jahrbuch* 2 (2005).
- Thomä, Dieter. *Totalität und Mitleid. Richard Wagner, Sergej Eisenstein und unsere ethisch-ästhetische Moderne*. Frankfurt am Main 2006.
- Zehelein, Klaus. «Zum Stuttgarter *Ring* 1999/2000», Seite 273-276. In: Klein, Richard (Hg.). *Narben des Gesamtkunstwerks*. München 2001.

Nietzsche und Wagner am Tatort Venedig

Bernhard H.F. Taureck

Impressionen

Es möge mir gestattet sein, mit einigen *Impressionen* zu beginnen. *Reminiscenzen* werden sich anschliessen und *Reflexionen* sollen dem Ganzen mehr Gewicht geben.

Wagner betrat die Lagunenstadt erstmalig 1858, Nietzsche zuerst 1880. 1882 verstarb Richard Wagner, der einstige, neunundzwanzig Jahre ältere Freund, in Venedig. Venedig war der Ort, an dem sie einander nie begegneten. Nietzsche schloss sein *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für alle und keinen* 1885 dort ab und Wagner sein Leben. Venedig trennte sie voneinander und Venedig verband sie miteinander.

Venedig, für Nicht-Italiener ein Tatort der Faszination. Shakespeares *A Merchant of Venice* spielt teilweise dort. Ezra Pound und Igor Strawinsky sind dort begraben. Romane Hofmannsthals, Thomas Manns, Marcel Prousts spielen ganz oder teilweise dort. Zahllose Gedichte wurden in und über Venedig geschrieben, von Goethe, Platen, Wilde, Rilke, C.F. Meyer, Ezra Pound. Dazwischen ein sehr reales Venezia-Dasein eines Mannes, der ebenso träumen wie hart in seine Zeit eingreifen konnte, Jean-Jacques Rousseau als Assistent eines unfähigen Botschafters Ludwig XV. in Venezia. Rousseau, des Italienischen mächtig, Rousseau, wie kein anderer Denker die soziale Welt der Obdachlosigkeit und der Not kennend, Rousseau, der, anders als Nietzsche, offen von seiner Begegnung mit einer Superstar-Hure namens Zulietta redet im siebten Buch seiner *Confessions*. Ich möchte hier nicht das Thema wechseln, aber ein einziger Satz aus Rousseau sei zitiert, ein Meisterstück des *erotismo*. Er soll an Venezia als europäische Hauptstadt der

Erotik erinnern, die Prostituierte als kollektives Gut verstand und auf Staatskosten unterhielt: «Ich fand sie *in vestito di confidenza*, in mehr als galanten Dessous, die man nur in südlichen Ländern kennt und die ich nicht lustvoll beschreiben möchte, obgleich ich mich nur allzu gut an sie erinnere (*Je la trouvai in vestito di confidenza, dans un déshabillé plus que galant qu'on ne connaît que dans les pays méridionaux, et que je ne m'amuserai pas à décrire, quoique je me le rapelle trop bien*)»¹.

Erinnern wir uns auch an die Memoiren eines berühmten Venezianers. Madame Pompadour fragte den noch unbekannten jungen Casanova de Seingalt, ob er «von dort unten (*de là-bas*)» komme und er antwortete, er komme «von dort oben (*de là-haut*)». Philippe Sollers hebt hervor: Philosophen wie Heidegger und Sartre mochten Venedig nicht, es erschien ihnen oberflächlich². Venezia haben sie, mit diesem Urteil bewaffnet, nie zu Gesicht bekommen.

Da Venedig nicht Venezia ist, möchte ich im Folgenden unterscheiden zwischen Venezia und Venedig. *Venedig* sei der Name für ein Venezia, das noch unerschlossen, nur postkartenartig verfügbar ist. Der Name *Venedig-Venezia* drücke bereits eine gewisse Symbiose von Bild und Erfahrung aus. Der italienische Stadtname *Venezia* dagegen sage die unfassbare Stadtganzheit aus. Diese Unterscheidung hilft jene Eingangsthese zu präzisieren, wonach Venedig Wagner und Nietzsche voneinander trennt und verbindet: Venedig trennt beide und Venezia verbindet sie. In ihrer Eigenschaft als Kulturtouristen besuchen beide Venedig. Dabei bekommen sie Venezia nicht zu Gesicht, bleiben zentriert auf sich, auf ihr Nein zueinander. Ihr Bezug auf Venezia dagegen würde sie einander wieder annähern.

Venedig ist leicht zu haben, Venezia dagegen nicht. Es bewahrt sich eine Unfassbarkeit. Wir können sie mit Anleihen bei Goethe und Rilke umschreiben. Goethe hat faktisch bereits Venezia und Venedig unterschieden. *Venezia* findet sich angesprochen in der Bemerkung: Man könne diese Stadt «nur mit sich selbst vergleichen». *Venedig* wird umrissen mit dem Satz: «Die sämt-

¹ Rousseau 1967 I, 243.

² Sollers 2003, 232. Sollers verdanke ich den Hinweis auf Casanova, dem ich ausführlicher nachgegangen bin.

lichen Aus- und Ansichten sind so oft in Kupfer gestochen, dass die Freunde davon sich gar leicht einen anschaulichen Begriff machen können»³. Wagners und vielleicht auch Nietzsches *Venezia* dürfte zwischen einem Goethe-Venezia der Selbstidentität und einem anderen Venezia liegen, nennen wir es Rilke-Venezia, das gekennzeichnet ist durch «die Stadt, die immer wieder [...] / Sich bildet ohne irgendwann zu sein»⁴.

Ein kurzer Blick noch auf Venezia am Beginn des neuen Jahrtausends: *Venezia* im grauen Sommerlicht, die bewegte Stadt ohne Symmetrien, die nicht fließende, die gleichsam schaukelnde Stadt, die Erreichung einer sonst unbekannten Dimension von Kultur jenseits jeder anderen urbanen Kultur. Im Jahr 2000 von Wolfgang Ettlich und Hans Albrecht Luznat festgehalten in ihrem Film *Venedig, als hätten wir geträumt*. Die Kamera geht ziellos über Brücken, ziellos durch Gassen, tritt ein bei einem Cembalobauer, einem Schuster, Tischler, in ein Patrizierhaus, schliesst die Zunge freundlicher, gesprächsbereiter Menschen auf.

Der Film ist jedoch ein Film der Wachheit und der Traumferne, denn ein Traumwunsch kann Wachheit erzeugen. Doch die Venezianer können sich Venezia nicht mehr leisten, arbeiten auf der *terra ferma*, der Tourismus trieb die Preise ins Unerschwingliche. Venezia, ein Ort des Vergessens für die Italiener, *Venedig-Venezia* ein Ort des Träumens für die Reisenden.

Reminiszenzen

Nach diesen Impressionen nun einige Reminiszenzen. Claude Debussy und Paul Valéry haben über Wagner und Nietzsche Metaphern in Umlauf gebracht, die ihre Wirkung nicht verfehlen. Wagner: «Un beau coucher de soleil que l'on a pris pour une aurore!» urteilt Debussy. Wagner als ein Untergang, nicht als ein Aufgang der Sonne. Wagner erscheint als diejenige Vergangenheit, die man als Zukunft missverstanden hatte. Das ergibt zugleich eine unbeabsichtigte Kennzeichnung Venezias: Venezia, seit Er-

³ Goethe 1964, 68.

⁴ Rilke 1966, 365.

schliessung des atlantischen Raumes der Erinnerung an sich selbst überantwortet, Zukunft nur als Reinszenierung seines Gewesenseins habend.

In Gustave Flauberts Romanfragment *Bouvard et Pécuchet* findet sich im *Dictionnaire des idées reçues* unter dem Stichwort *Wagner* die Eintragung: «Kichern, wenn man seinen Namen hört und über die Zukunft der Musik scherzen (*Ricaner quand on entend son nom et faire des plaisanteries sur l'avenir de la musique*)»⁵.

Auch die französische Malerei schaltete sich 1869 in die Wagner-Rezeption ein. Links im Bild eine junge Frau am Klavier, in weissem Kleid die vom Maler als Zukunftsmusik verstandene Tannhäuser-Ouverture spielend. Der damals dreissigjährige Maler hiess Paul Cézanne⁶. Wagner selbst hat uns in seiner Schrift über Beethoven 1870 eine Erinnerung aus Venedig überliefert, die wir alle kennen, die hier jedoch nicht fehlen darf, bildet sie in gewisser Weise doch ein Maximum von Sensibilität im Modus einer erinnerten Zeit:

In schlafloser Nacht trat ich einst auf den Balkon meines Fensters am grossen Kanal in Venedig: wie ein tiefer Traum lag die märchenhafte Lagunenstadt im Schatten vor mir ausgedehnt. Aus dem lautlosesten Schweigen erhob sich da der mächtige rauhe Klageruf eines soeben auf seiner Barke erwachten Gondoliers, mit welchem dieser in wiederholten Absätzen in die Nacht hineinrief, bis aus weiter Ferne der gleiche Ruf dem nächtlichen Kanal entlang antwortete: Ich erkannte die uralte schwermütige, melodische Phrase, welcher seinerzeit auch die bekannten Verse Tassos untergelegt worden, die aber an sich so alt ist, als Venedigs Kanäle mit ihrer Bevölkerung. Nach feierlichen Pausen belebte sich endlich der weithin tönende Dialog und schien sich im Einklang zu verschmelzen, bis aus der Nähe wie aus der Ferne sanft das Tönen wieder im neugewonnenen Schlummer erlosch. Was

⁵ Flaubert 1979, 555.

⁶ Vgl. den Text von Henri Loyrette, Direktor des Musée d'Orsay (Loyrette 1996, 110-112).

konnte mir das von der Sonne bestrahlte, bunt durchwimmelte
Venedig des Tages von sich sagen, das jener tönende Nachttraum
mir nicht unendlich tiefer unmittelbar zu Bewusstsein gebracht
hätte?⁷

Wagner will hier die dialogische Selbstanschauung des Willens illustrieren und bietet in Wirklichkeit ein Bild eines *Venezia retrouvée*, eine Erinnerung der immer werdenden Stadtentstehung aus dem Melos. Die Musik der Lyrik Torquato Tassos klingt an: «Wenn du, mein Stern, der schönen Sterne Kreise betrachtetest, möchte ich der Himmel sein»:

Mentre, mia stella, miri
I bei celesti giri,
Il cielo esser vorrei.

Paul Valéry befand über Nietzsche, er sei keine Nahrung, sondern ein Aufputschmittel. «Nietzsche n'est pas une nourriture – c'est un excitant»⁸. Nietzsche bietet zufolge dieser beiden Metaphern keine Nahrung, sondern wirkt wie eine Tablette, die künstlich Wachheit bewirkt. Nietzsche wird hier so wahrgenommen, dass er alle Doktrinen einschliesslich der eigenen beständig wieder in Frage stellt, auf diese Weise jedoch zu weiteren Fragen Anlass gibt. Dies ist kein Bild für Venezia, auch nicht für das es umgebende Meer. Es ist ein Bild der Entschränkung, des Hinausdrängens über alles und alle. Was könnte Venezia hier überhaupt bedeuten? Es war der exponierte Ort, wo sich Nietzsche seiner unverstandenen Andersheit wenn nicht bewusst wurde, so doch ihr lyrisch Ausdruck gab: Auf den fernher kommenden Gesang der Gondeln antwortet das Ich:

⁷ Wagner 1956, 273-274. Dass die Gondolieri tatsächlich poetische Texte einander zusangen (in diesem Fall Tassos *Aminta*), wurde auch von dem Prince de Ligne bei seinem Besuch bei Voltaire ein Jahrhundert vor Wagner belegt. Vgl. Schalk 1940 1, 109.

⁸ Valéry 1973, 486; vgl. 647.

Meine Seele, ein Saitenspiel,
Sang sich, unsichtbar berührt,
Heimlich ein Gondellied dazu,
Zitternd vor bunter Seligkeit.
Hörte jemand ihr zu?

Wagner durfte nicht nur 25 Jahre länger aktiv sein als Nietzsche. Auch seine geographische Biografie verläuft anders als die von Nietzsche. Nietzsche kannte nur Mitteleuropa und Italien. Er blieb gleichsam in den Spuren Goethes gefangen. Wagner dagegen bereiste auch Westeuropa, Paris, London und den Osten bis Moskau und Petersburg. Er kannte zudem das von Nietzsche nicht erblickte Wien und Prag. Mehrfach erwog er ernsthaft eine Übersiedlung in die Vereinigten Staaten.

Nietzsche und Wagner haben in Tribitschen bei Luzern wiederholt lange Gespräche geführt. Ein beide verbindendes Thema werde ich im Folgenden durchzuspielen versuchen. Zwischen beiden bestand neben vielen anderen eine Oppositionslinie, die sich, wie man es auch wenden mag, vermutlich nicht fortzureden lässt: Wagner wurde politisch lange verfolgt wegen einer revolutionären Gesinnung, die er in einer Hinsicht nicht revidierte. Sie lautet in der Fassung von 1849: «Zerstören will ich die Ordnung der Dinge, die Millionen zu Sklaven von Wenigen und diese Wenigen zu Sklaven ihrer selbst macht»⁹. Nietzsche dagegen tritt dieser Ansicht im 18. Kapitel der *Geburt der Tragödie* mit dem Urteil implizit entgegen, eine alexandrinische Kultur wie die gegenwärtige «braucht einen Sklavenstand», doch sie leugne dies mit Hilfe der «Verführungsworte von der ›Würde des Menschen‹ und der ›Würde der Arbeit‹» und gehe daher «allmählich einer grauenvollen Vernichtung entgegen.»¹⁰ Streiten könnte man darüber, ob und in welcher Weise beide Positionen sich einreihen in die bei Seneca beginnende Geschichte der Sklaverei als Metapher¹¹. In der Tat würde eine metaphorisch verstandene

⁹ Wagner 1956, 80.

¹⁰ *KSÄ* 1, 117.

¹¹ Seneca betreibt in seinem 47. Brief an Lucilius eine Strategie der moralischen Unterwerfung des Sklaven unter den Willen des Herren, weil die geistige Unterwerfung am effektivsten die körperliche Unterwerfung garantiert. In diesem Kontext

Sklaverei die Frage nach normativer Beurteilung der Gesellschaftsordnung neu stellen. Ich kann dem hier nicht nachgehen, halte eine Diskussion darüber jedoch für ein Desiderat der weiteren Klärung der Nietzsche-Wagner-Opposition.

Trotz ihrer verschieden weit ausgreifenden Unstetigkeit genügte beiden wiederholt Venedig-Venezia. Weshalb? Sagen wir es als Rätsel. Ein Rätsel mit einer Formel. Sie findet sich in einem unzählig oft verdeutschten Gedicht des Goethe-Zeitgenossen Antonio Lamberti (1757-1832):

Mi sentiva dentro il petto
Una smania, un smisciamento,
Una spezie di contento,
Che non so come spiegar.¹²

kommt es zu einer metaphorischen Verwendung von «Sklave»: «Er ist ein Sklave (servus): aber vielleicht im Geiste ein freier Mensch! Er ist ein Sklave: was kann ihm das schaden? Zeige mir einen, der es nicht ist: der eine dient (servit) der Wollust, ein anderer der Habsucht, ein Dritter dem Ehrgeiz, alle der Furcht [...] Schimpflicher ist keine Sklaverei (servitus) als eine freiwillige.» Seneca psychologisiert die Sklaverei metaphorisch. Politische Züge nimmt die Sklavereimetaphorik später bei Étienne La Boétie, dann bei Rousseau und Marat an.

¹² «Im Inneren fühlte ich eine Unruhe, ein Schwanken, eine Art der Zufriedenheit, die zu erklären ich nicht weiss». Meinem Freunde Barnaba Maj (Bologna) verdanke ich zwei nicht unwichtige Aufklärungen über die Lamberti-Zeile und über das Venedig-Attribut «Serenissima». Sie lauten: «Smisciamento» è probabilmente una diversa grafia per «smissiamiento», vgl. Bevilacqua 1949, 99: «Smissiamiento de stò-mego» = rimescolio di stomaco, «smissiamiento de buelle» = gorgoglio delle budelle, «smissiar(e)» = mescolare, rimescolare. In sostanza è il fenomeno fisico prodotto da un malessere dello stomaco e delle viscere, un rimescolio fisico come per il mal di mare, quando tutto va sottosopra; evidente quanto si presti ad uso metonimico o metaforico.

«Sua Altezza Serenissima» è l'espressione standard dell'italiano di un tempo per indicare «sovrani e principi di sangue reale». Tale titolo aveva dunque un uso generale. Poiché tale prerogativa fu riconosciuta ai Dogi delle Repubbliche marinare di Genova e Venezia, per slittamento passò alle due città. Ma il declino di Genova ha lasciato il campo alla sola Repubblica di Venezia e nessuno pensa più a Genova, che pure aveva tale titolo. Perciò la Serenissima è per antonomasia Venezia. Quasi nes-

Reflexionen

Wagners Beethoven-Schrift von 1870 war der bestimmende Bezugstext für Nietzsche, war Wagners wichtigstes Textprodukt aus den Jahren der Freundschaft mit Nietzsche. All dies ist hinlänglich bekannt und bedarf trotzdem einer Vertiefung. In Wagners Text stossen wir auf folgenden Passus: «Die Musik [...] kann an und für sich einzig nach der Kategorie des Erhabenen beurteilt werden, da sie, sobald sie uns erfüllt, die höchste Ekstase des Bewusstseins der Schrankenlosigkeit erregt»¹³. Das ist das Thema, das ist die Besonderheit Wagners in dem Augenblick, wo es nicht um ästhetische Impressionen, sondern um ästhetische Rechenschaft geht. Musik muss als *Erhabenes* verstanden werden. Das hat mit Schopenhauer nichts zu tun, der über das Erhabene kaum etwas mitzuteilen hat, was neben Kant, Schiller oder Hegels Historisierung des Erhabenen als Religion des antiken Judentums erwähnenswert wäre. Gewiss versucht Wagner Schopenhauerianer zu bleiben, indem er die Musik versteht als Befreiung von Dienstleistungen des Willens, die uns «gegen die Aussenwelt gleichsam abschliesst, dagegen uns einzig in unser Inneres, wie in das innere Wesen aller Dinge blicken lässt»¹⁴. Doch dieser Tribut an Schopenhauer hat mit einer Ästhetik des Erhabenen nichts zu tun.

Bleiben wir bei Wagners Hinweis auf das Erhabene. Was versteht er darunter? Ein wenig später urteilt er über Beethovens in der Taubheit komponierte Symphonien:

Hier ist einzig der ästhetische Begriff des Erhabenen anzuwenden: denn eben die Wirkung des Heiteren geht hier sofort über alle Befriedigung durch das Schöne weit hinaus. Jeder Trotz der

suno anche in Italia sa che tale titolo spetta anche alla Repubblica di S. Marino. Del resto, per quanto il centro storico di Genova sia tra i più belli d'Europa, la magnificenza e la fama di Venezia sono tali che in effetti è ancora «la Serenissima». Per le sfumature del termine ti basta consultare la voce «sereno» (aggettivo e sostantivo) in un buon dizionario come Salvatore Battaglia (Utet, 20 Bde).

¹³ Wagner 1956, 278.

¹⁴ Wagner 1956, 278.

erkenntnisstolzen Vernunft bricht sich hier sofort an dem Zauber der Überwältigung unserer ganzen Natur; die Erkenntnis flieht mit dem Bekenntnis ihres Irrtums, und die ungeheure Freude dieses Bekenntnisses ist es, in welcher wir aus tiefster Seele aufjauchzen.¹⁵

Etwas später zieht Wagner ein Resümee:

Überblicken wir den kunstgeschichtlichen Fortschritt, welchen die Musik durch Beethoven getan hat, so können wir ihn bündig als den Gewinn einer Fähigkeit bezeichnen, welche man ihr vorher absprechen zu müssen vermeinte: sie ist vermöge dieser Befähigung weit über das Gebiet des ästhetisch Schönen in die Sphäre des durchaus Erhabenen getreten, in welcher sie von jeder Beengung durch traditionelle und konventionelle Formen [...] befreit ist.¹⁶

Vierlei also: 1. Das Erhabene der Musik versetzt unser Gemüt in einen Zustand der Entschränkung. 2. Das Erhabene ist ästhetisch dem Schönen überlegen. 3. Es schliesst das Heitere ein. 4. Das musikalisch Erhabene bedeutet Befreiung von Konventionen. Wir können nicht erwarten, dass Wagner als Theoretiker argumentiert und diese Elemente analysiert und begründet. Er liefert Stichworte, aber keine Theorie einer neuen Musik. Sicher ist auch, dass er nicht nur von Beethoven, sondern auch von sich selbst handelt, und es ist richtig bemerkt worden, dass er für die Oper das erreichte, was Beethoven für die Symphonie leistete.

Ich klammere hier jene ideologischen Elemente methodisch aus, die bei Wagner zu einer Gleichung des rein Deutschen mit dem rein Menschlichen führten und bei Nietzsche zu jener Zeit auf fruchtbaren Boden fielen. Ich merke an, dass mir diese Linie bewusst ist, doch ich bin der Ansicht, dass die hier verfolgte Analyse der Bearbeitung des Themas des Erhabenen nicht

¹⁵ Wagner 1956, 292.

¹⁶ Wagner 1956, 296.

bereits in einer Ideologiekritik enthalten ist¹⁷. Unstrittig dürfte sein, dass Wagners Wiederentdeckung des Erhabenen Schiller fortsetzt, der es auf die Kunst und dabei auf die Tragödie bezog. Der Kenner der Begriffsgeschichte des Erhabenen wird jedoch fragen: Wo um alles in der Welt bleibt in Wagners Andeutungen jenes Element der Disharmonie, des Widerstreites, der Dissonanz, die spätestens seit Edmund Burke das Erhabene markiert?¹⁸ Kants bis heute ihre Wirkung auf Autoren wie Adorno oder Lyotard nicht verfehlende genaue Abarbeitung des Erhabenen in der *Kritik der Urteilkraft* betont dort nicht nur den zugleich anziehenden und abschreckenden Zug des Erhabenen, sondern hebt auch hervor, dass «das Urteil über das Erhabene der Natur Kultur bedarf (mehr als über das Schöne)»¹⁹. Wir dürfen beides verbinden und sagen: Das Erhabene als Phänomen des Disharmonischen bedarf mehr Kultur als andere ästhetische Phänomene. Weil das Erhabene dissonant ist, verlangt es maximale diskursive Differenzierung.

Auch das 20. Jahrhundert wartete nicht mit einer Fortsetzung dieser maximalen diskursiven Differenzierung. Wenn Nietzsche die Theorie zu Wagner unternahm, so Adorno dazu die Meta-Theorie. Auf diesen daher nur ein winziger Hinweis: 1970 schrieb er in seiner unvollendeten *Ästhetische(n) Theorie*: «Das Erhabene, das Kant der Natur vorbehielt, wurde nach ihm zum geschichtlichen Konstituens von Kunst selber. Das Erhabene zieht die Demarkationslinie zu dem, was später Kunstgewerbe hiess.» Mit dieser Äusserung muss verbunden werden, dass der Wagner-Kenner Adorno die «unabsehbare Tragweite alles Dissonanten für die neue Kunst» mit Baudelaire und Wagner assoziiert²⁰. Er spricht von einem «grossartige(n) Zersetzungsprozess der musikalischen Sprache» bei Wagner und benennt den *Parsifal* «als die historische Stelle, wo erstmals der in sich vielschichtige, gebrochene Klang

¹⁷ Vgl. ausführlich zu einer ideologiekritischen Lektüre Wagners in dieser Hinsicht: Scheier 2000, 55-127.

¹⁸ Vgl. den Artikel verschiedener Autoren «Erhaben, das Erhabene» im *Historischen Wörterbuch der Philosophie* 1972 2, 624-635, in welchem allerdings Adorno und Lyotard noch nicht erscheinen.

¹⁹ Kant 1966 5, 354.

²⁰ Adorno 1970 7, 29 und 293.

sich emanzipiert, für sich selbst entsteht»²¹. Schiller, von Nietzsche in der Tragödienschrift wegen seiner musikalischen Stimmung als Bedingung des Dichtens, wegen seiner Deutung des Chores und schliesslich wegen des ästhetischen Typus des «Naiven» gelobt und integriert, betont, gespeist aus den Entdeckungen Rousseaus in diesem Kontext, einmal den Gegensatz von Städtern und Nomaden. Der Städter wendet sich «so gerne zum Kleinlichen», so dass er «verkrüppelt und welkt», während «der Sinn des Nomaden offen und frei bleibt, wie das Firmament, unter dem er sich lagert»²². Der Städter, so legt Schiller nahe, hat alles Dissonante zum Kleinlichen und Sterilen hin ausgeglichen. Der unter freiem Himmel wohnende Nomade hingegen ist dem erhabenen Gegensatz seiner Endlichkeit und der Unermesslichkeit des Universums als Daseinsort ausgesetzt. Wo läge nun, um es zu wiederholen, eine konstitutive Gegensätzlichkeit in Wagners Bemerkungen über das Erhabene der Musik? Ich schlage als Antwort vor: Es liegt in der Verbindung des Erhabenen mit dem Heiteren. Diese Verbindung ist nicht nur neu, sie ist überraschend. Es scheint, dass man sie überlesen hat. Einer hat sie mit Sicherheit nicht überlesen, sondern als theoretische Provokation verstanden: Nietzsche.

Verweilen wir noch einen Augenblick bei Wagners heiterem Erhabenen. Inwiefern heiter? Ist damit die Lust am Erhabenen gemeint? Kant zitiert Burke, der das Widerstreitende des Erhabenen bezeichnet als «eine Art von wohlgefälligem Schauer, eine gewisse Ruhe, die mit Schrecken vermischt ist»²³. Wir finden hier ein Moment des Gefallens im Erhabenen, den Kant als Prädikat einträgt, den das Schöne und das Erhabene gemeinsam haben. Er fügt in seiner Präzisionsfreude jedoch sogleich hinzu, die Lust am Erhabenen verdiene nicht eigentlich positive, sondern «negative Lust genannt zu werden»²⁴. In diesem Sinn schreibt Charles Baudelaire an Wagner 1860 davon, dass seine Musik «Grösse (*grandeur*)» sei, deren Empfindung er zugleich als «bizarr (*bizarre*)» bezeichnet²⁵. Ist mit dieser mit Schrecken vermischten

²¹ Adorno 1964, 55.

²² Schiller 1966 19, 215.

²³ Kant 1966 5, 369.

²⁴ Kant 1966 5, 329.

²⁵ Baudelaire 1961, 1206.

Lust auch das Heitere gemeint? Das wäre sehr, das wäre allzu trivial. Mein Vorschlag lautet: Wagner greift auf Schillers Prädikat des Heiteren als Prädikat der Kunst zurück: *Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst*, endet Schiller seinen Prolog zu *Wallenstein*. Es handelt sich jedoch nicht um ein beliebiges Zitiergut, sondern um etwas anderes: Wenn das Erhabene primär zur Natur gerechnet werden muss, so ist sein Kunstbezug nicht selbstverständlich. Wenn ferner das Heitere die Kunst bezeichnet, so wird mit einer Verbindung von Heiterem und Erhabenem ein Spannungsverhältnis markiert. Nietzsche bleibt diesem Gedanken noch spät, noch 1886 treu, wenn er in der Vorrede zur zweiten Ausgabe der *Fröhlichen Wissenschaft* notiert, zur neuen Kunst gehöre «die Heiterkeit, jede Heiterkeit»²⁶. Das Erhabene ist nicht nur Natur, sondern zusätzlich auch Musik. Es entsteht ein Gattungssprung von der Natur zur Kunst. In der Nachwirkung Wagners schreibt 1892 der junge Hofmannsthal in seinem *Erlebnis* betitelten Gedicht unter anderem die Zeilen:

Und dieses wusst ich,
Obgleich ichs nicht begreife, doch ich wusst es:
Das ist der Tod. Der ist Musik geworden,
Gewaltig sehnend, süß und dunkelglühend,
Verwandt der tiefsten Schwermut.

Unverkennbar ist hier der Gattungssprung von einem Naturvorgang, dem Tod, zur Musik. Tod wird Musik. Den ästhetischen Hintergrund bildet Wagners Diktum, das Erhabene sei heiter. Doch hier bei Hofmannsthal ist der Gattungssprung von der Natur zur Kunst bereits eine wie selbstverständlich verfügbare Metapher. In Schillers späterer Abhandlung *Über das Erhabene*, deren Wahrnehmung normalerweise hinter seinen bekannten Texten *Vom Erhabenen* und *Über das Pathetische* zurücksteht, wird die Arbeit erkennbar, die der Gattungssprung verlangt. Schillers Lösung bestätigt faktisch Aristoteles' Beobachtung, dass wir uns, wenn es in Gemälden erscheint, an etwas erfreuen, was wir sonst nur mit Schrecken erblicken, zum Beispiel

²⁶ KSA 3, 351.

Leichen²⁷. Bei Schiller wird dies zu einer ästhetischen Anthropologie: «Aber der Mensch ist, wie in anderen Fällen, so auch hier, von der zweiten Hand besser bedient als von der ersten und will lieber einen zubereiteten und auserlesenen Stoff von der Kunst empfangen, als an einer unreinen Quelle der Natur mühsam und dürftig schöpfen»²⁸.

Was ich hier mit «Gattungssprung» markiere, steht selbstverständlich in einem Kontext des Paradigmenwechsels der Ästhetik von einer Doktrin der *Nachahmung* (*mimesis*, *imitatio*) zu einer anderen Ansicht, die keinen festen Leitterminus mehr besitzt. Allenfalls kann sie *pars pro toto* nach dem bezeichnet werden, was sie seit Winckelmann auch ist: Kunst als *Ausdruck*. Für Wagner ist klar, Musik als Kunst ist nicht Nachahmung. In seinem Sinn besagt dies vor allem: Musik ahmt nicht andere Musik nach und bedarf nicht einer Kenntnis anderer Komposition, um zugänglich zu sein. Beethoven befreite, so will es Wagner, die Produktion und die Aufnahme von Musik von der Kettung an Vorbilder. Hier liegt insofern kein idiosynkratischer Gebrauch von Nachahmung vor, als in der Tat seit der Renaissance Nachahmung primär als Nacherschaffung ästhetischer Vorbilder verstanden wurde. Wagner war bekanntlich kein besonderer Freund dessen, was in seinem Jahrhundert zunächst von Michelet und dann von Jacob Burckhardt erfunden wurde, nämlich die Renaissance als Epochenmetapher. Wagner gelingt an einer Stelle eine sprachliche Enteignung der Metapher der blossen Wiedergeburt zugunsten der Metapher einer Neugeburt: «Die eigentliche wirkliche Kunst ist aber durch und seit der Renaissance noch nicht wiedergeboren worden [...], eben weil es [das vollendete Kunstwerk] nicht *wieder* geboren, *von neuem* geboren werden muss»²⁹. Dieses Zitat bietet eine erfolgreiche Dekonstitution eines kulturellen Schlagwortes, eben das einer renaissance. Nietzsche hingegen, der Sprachvirtuose, hat dieses Schlagwort verstärkt, der Eindruck Jacob Burckhardts scheint verhindert zu haben, dass die Wagnersche Dekonstitution der Wiedergeburtsmetaphorik von ihm aufgegriffen wurde.

²⁷ Aristoteles. *Poetik* (4.1448b 9-12).

²⁸ Schiller 1966 19, 221.

²⁹ Wagner 1956, 111.

Schillers bereits erwähnter Wallensteinprolog war bereits auch im Hinblick auf den Paradigmenwechsel der Ästhetik aussagekräftig und nicht bloss beliebiges Zitiergut: Man soll es der Muse danken,

dass sie das düstre Bild
Der Wahrheit in das heitre Reich der Kunst
Hinüberspielt, die Täuschung, die sie schafft,
Aufrichtig selbst zerstört und ihren Schein
Der Wahrheit nicht betrüglich unterschiebt,
Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst.³⁰

Wer Nietzsches Aufzeichnungen aus den achtziger Jahren kennt, wird sich bei diesem Votum Schillers für eine Separierung der Wahrheit von der Kunst an jenen Passus erinnern, der lautet: «Die Wahrheit ist hässlich: Wir haben die Kunst, damit wir nicht an der Wahrheit zu Grunde gehen. [...] Über das Verhältnis der Kunst zur Wahrheit bin ich am frühesten ernst geworden: und noch jetzt stehe ich mit einem heiligen Entsetzen vor diesem Zwiespalt»³¹. Die als Komplementarität von Kunst und Leben zu denkende Antithese beider wird bei Nietzsche zu einem «Zwiespalt». Die fraglose Komplementarität des Verhältnisses von Kunst und Leben ist selbst Gegenstand von Bedrohung und Gefährdung geworden.

Was bei Wagner Praxis und leise theoretische Andeutung war, das Erhabene als Kunst, dafür versuchte Nietzsche mit seiner Tragödienschrift eine Theorie. Sie lässt sich zusammenfassen in den Satz: Kunst rettet uns vor dem, was wir als bedrohlich und nichtig erkennen. Hier erblicke ich den Grund, weshalb Nietzsche Wagner nicht nur verpflichtet war, sondern ihm in späterer Feindschaft und Distanz jene Treue hielt, die er in *Ecce homo* («Warum ich so klug bin Nr. 6») mit dem Satz andeutet: «Ich denke, ich kenne besser als irgend Jemand das Ungeheure, das Wagner vermag, die fünfzig Welten fremder Entzückungen, zu denen Niemand ausser ihm Flügel hatte.» Und daher, so Nietzsche, werden sie auch unzertrennlich verbun-

³⁰ Schiller 1966 6, 9.

³¹ *KS A* 13, 500.

den bleiben. Wagner nennt er «den grossen Wohltäter meines Lebens» und worin sie, «auch an einander» litten und leiden, «wird unsere Namen ewig wieder zusammenbringen»³².

Vom Erhabenen spricht Nietzsche kaum. Im Vorwort an Richard Wagner heisst es: «Sie werden dabei sich erinnern, dass ich zu gleicher Zeit, als Ihre herrliche Festschrift über Beethoven entstand, das heisst in den Schrecken und Erhabenheiten des eben ausgebrochenen Krieges, mich zu diesen Gedanken sammelte»³³. Vielleicht ein Anklang an Kants Bemerkung «Selbst der Krieg, wenn er mit Ordnung und Heilighaltung der bürgerlichen Rechte geführt wird, hat etwas Erhabenes an sich»³⁴. Zu weit allerdings ging Nietzsche, wenn er das Prädikat des Erhabenen auf Wagner selbst übertrug: Er widmete seine Schrift «meinem erhabenen Vorkämpfer» auf der Bahn der Beurteilung der Kunst «als der höchsten Aufgabe und der eigentlich metaphysischen Tätigkeit dieses Lebens»³⁵.

Dem Stichwort «Erhabenes» nachforschend wird man bei Nietzsche nicht fündig. Doch dieser negative Befund trägt. Ich selbst musste dazu lernen. Nietzsches bis heute in vieler Hinsicht dunkle Rede vom Willen zur Macht könnte – dies sei hier lediglich eine nur dünn begründete Hypothese – eng mit dem Erhabenen zusammenhängen. Nietzsches Spuren führen hier nicht nur zu Kallikles, zu Hobbes oder Pascal zurück, sie führen auch auf Kants Analytik des Erhabenen und auf Schillers Abhandlungen *Vom Erhabenen* und *Über das Pathetische*. Kant war es, der in die Philosophie den Diskurs von Macht, Gewalt und Überlegenheit einführte: «*Macht* ist ein Vermögen, welches grossen Hindernissen überlegen ist. Eben dieselbe heisst eine *Gewalt*, wenn sie auch dem Widerstande dessen, was selbst Macht besitzt, überlegen ist. Die Natur, im ästhetischen Urteile als Macht, die über uns keine Gewalt hat, betrachtet, ist *dynamisch-erhaben*»³⁶. Könnte es nicht sein, dass sich Nietzsche auch auf den innovativen Macht-Diskurs Kants bezieht, wenn er 1888 notiert: «Es ist essentiell ein Wille zur Vergewaltigung

³² KSA 6, 290.

³³ KSA 1, 23.

³⁴ Kant 1966 5, 351.

³⁵ KSA 1, 24.

³⁶ Kant 1966 5, 348.

und sich gegen Vergewaltigung zu wehren»³⁷? Und könnte es nicht ebenfalls sein, dass seine Pathos-Bestimmung auf Schillers Verbindung von Erhabenheit, Macht und Pathos zurückweist? Es heisst wiederum 1888: «Der Wille zur Macht ist nicht ein Sein, nicht ein Werden, sondern ein *Pathos* ist die elementarste Thatsache, aus der sich erst ein Werden, ein Wirken ergibt»³⁸. Gewiss, Pathos stammt hier aus der antiken Rhetorik und wird als *imperare* und *temporale esse* dem Ethos als *perpetuum* entgegengesetzt. Auch Schiller setzt dies voraus; er bearbeitet, beflügelt durch den Machtdiskurs Kants, dies jedoch weiter:

Wenn uns ein Gegenstand nicht bloss als Macht überhaupt, sondern als eine dem Menschen verderbliche Macht objektiv gegeben wird – wenn er also seine Gewalt nicht bloss *zeigt*, sondern sie wirklich feindlich *äussert*, so steht es der Einbildungskraft nicht mehr frei, ihn auf den Erhaltungstrieb zu beziehen, sondern sie *muss*, sie wird objektiv dazu genötigt³⁹.

Macht tendiert also zur Übermächtigung. Werden wir Zeuge einer Übermächtigung anderer, so werden wir von fremdem Leid ergriffen und erweisen uns innerlich als mächtiger als die Übermächtigung. Dies ist laut Schiller das Phänomen des Pathetischerhabenen: «Die Vorstellung eines fremden Leidens, verbunden mit dem Affekt und mit dem Bewusstsein unserer inneren moralischen Freiheit, ist *pathetischerhaben*»⁴⁰.

Wie bemerkt, es geht mir an dieser Stelle nur um Hinweise auf die Hypothese einer Spur zwischen Kants und Schillers Ausführungen zum Thema des Erhabenen. Zusätzlich gestützt werden diese Überlegungen durch etwas, das ich unstrittig glaube belegt zu haben, nämlich Nietzsches unmarkierte Anleihe an Schiller mit seinen Ausführungen zum ästhetischen Zustand. Im 22. Brief von Schillers *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*

³⁷ KSA 13, 258, 14. Vgl. dazu Taureck 1991, 221.

³⁸ KSA 13, 259. Dazu Taureck 1991, 220-222.

³⁹ Schiller 1966 18, 73.

⁴⁰ Schiller 1966 18, 73-74.

bemerkt Schiller, «nur der ästhetische [Zustand] ist ein Ganzes in sich selbst, da er alle Bedingungen seines Ursprungs und seiner Fortdauer in sich vereinigt. Hier allein fühlen wir uns wie aus der Zeit gerissen». Nietzsche übernimmt nicht nur die Bezeichnung «ästhetischer Zustand», sondern auch dessen Bedeutung als ungehinderte Selbsttätigkeit⁴¹.

Haben wir uns auf Abwege begeben? Wir gingen von einer Neuentdeckung des Erhabenen bei Wagner aus, verglichen diese mit Nietzsche und landeten bei dessen späteren Überlegungen zu einer generalisierten Konzeption eines Willens zur Macht. Dies dient nicht als Exkurs, sondern zeigt, dass Nietzsches Konzept einer Deutung der Phänomene mit Hilfe eines Machtwillens auch – wenngleich nicht nur – an jene Ausarbeitung einer Theorie der Kunst anschliesst, die er zu Wagners Innovationen suchte und versuchte.

Für den Rest meiner Überlegungen beschäftige ich mich mit einer Vertiefung jener Frage nach dem Gattungssprung in Nietzsches Theorie des Erhabenen. Jeder, der ein wenig mit *Die Geburt der Tragödie* vertraut ist, weiss, dass das Ende des 7. Kapitels in einer fast gnomischen Verdichtung und Kürze eine Art Zusammenfassung erbringt. Sie lautet: «Die Kunst: sie allein vermag jene Ekelgedanken über das Entsetzliche oder Absurde des Daseins in Vorstellungen umzubiegen, mit denen sich leben lässt: diese sind das *Erhabene* als die künstlerische Bändigung des Entsetzlichen und das *Komische* als die künstlerische Entladung vom Ekel des Absurden»⁴². Diese beiden gnomischen Sätze enthalten mehr, als ich an dieser Stelle auslegen kann. Achten wir zunächst einmal auf die Metaphern. Kunst, so Nietzsche, geschieht als ein Umbiegen von Vorstellungen, als Bändigung und als Entladung. An die Stelle der Nachahmung, der *mimesis*, sind Bezüge getreten, die der Kunst teilweise die Stellung eines verformenden Eingriffs in die Wirklichkeit zusprechen. Nietzsche arbeitet implizit, darin Brechts späterem nicht-aristotelischem Theaterkonzept durchaus vorarbeitend, die aristotelische Poetik um. Hatte Aristoteles die Entladung als *καθαρσις των παθημάτων* auf die Tragödie bezogen, so bezieht Nietzsche die als «Entladung» übersetzte Ka-

⁴¹ Vgl. Taureck 1999, 24-25.

⁴² *KSÄ* 1, 57.

tharsis auf die Komödie. Der Tragödie dagegen ist die «Bändigung» von etwas vorbehalten, was Aristoteles unbedingt aus dem Umkreis der Tragödie ausschliessen wollte, nämlich das *miarón*, das Entsetzliche: Die Guten dürfen nicht ins Unglück stürzen, das erregte weder Furcht noch Mitleid, sondern wäre entsetzlich. Umgekehrt dürfen die Schlechten nicht Glück haben, das wäre nicht menschenfreundlich (*philanthropon*): «*Oute tous epieikeis andras dei metaballontas phainesthai ex eutychias eis dystychian (ou gar phoberon oute eleeinon, alla miaron estin*»; so Aristoteles in Kapitel 13 von *Peri poietikes*. In Kapitel 14 fügt er – explizit hinweisend auf die Figur des Hämon in Sophokles’ *Antigone* – hinzu: Wenn jemand in vollem handlungsrelevanten Wissen nicht handele, so sei dies die schlechteste Lösung. Sie sei entsetzlich, aber nicht tragisch, denn sie sei ohne Pathos: «*Miaron echei, kai ou tragikon: apathes gar*»⁴³.

Nun weiss jeder Anglist, dass das Entsetzliche als Thema des tragischen Schauspiels in der Spätantike bei Seneca literaturfähig wurde und in der Neuzeit an Dramatiker wie Christopher Marlowe und William Shakespeare weitergereicht wurde. Der griechische Mythos selbst war bereits zum Bersten voll mit Entsetzlichem, man denke etwa an jene – in Ovids *Metamorphosen* überlieferte⁴⁴ – Geschichte der Vergewaltigung, des Abschneidens der Zunge der von Tereus geschändeten Philomena, um jeden Bericht zu verhindern, die Rache der Frau des Täters, das heimliche Auftischen des Fleisches seines Sohnes.

Shakespeare hat den alten Mythos fast noch überboten: Hier tritt – in *King Lear* – auf offener Bühne der Herzog von Cornwall dem Grafen Gloster mit seinen Stiefeln die Augen aus⁴⁵. Hier erstickt Othello Desdemona vor den Augen der Zuschauer⁴⁶. In seinem frühen Drama *Titus Andronicus* ging Shakespeare noch brutaler vor: Titus Andronicus tötet die Vergewaltiger

⁴³ Aristoteles. *Poetik* (1452b 34-36 und 1453b 38-39). Zum *miarón* vgl. (Aristotele 1980, 240-241). Der Ausdruck *miarón* ist eine Metapher aus religiösem Vokabular und meint «verunreinigt» und «befleckt», vgl. die Reclam-Übersetzung der *Poetik* von Fuhrmann (Aristoteles 1994, 117).

⁴⁴ Ovid. *Metamorphosen* (VI 441-670).

⁴⁵ Shakespeare. *King Lear* (3. Akt 7. Szene).

⁴⁶ Shakespeare. *Othello* (5. Akt 2. Szene).

seiner Tochter, backt ihre Leichen zu einer Pastete und lässt ihre unwissende Mutter Tamora davon essen.

Der Name Shakespeares fällt hier nicht von ungefähr. Vielleicht gilt im Ganzen ja der Satz von Emmanuel Lévinas «que toute la philosophie n'est qu'une méditation de Shakespeare»⁴⁷. Verdi schuf, wie man weiss, musikedramatische Varianten zu Shakespeare, während Wagners Opern epische Dramaturgie ergeben⁴⁸. Zugleich gilt, dass Wagner sein gesamtes Leben hindurch von Shakespeare angezogen wurde. Am 31. Oktober las er, auf seinen baldigen Tod nicht unvorbereitet, «mehrere Szenen aus *Romeo und Julia* vor, wieder waren seine Zuhörer tief ergriffen, ja erschüttert, und er selbst in Tränen»⁴⁹. Ort dieser Lesung: Venedig, nein: Venezia.

Nietzsches gnomische Zusammenfassung über das Erhabene als Bändigung und das Komische als Entladung folgt nicht den Griechen, folgt nicht einem Chor, folgt nicht «dem erhabenen Auge des Aeschylus» am Ende der Tragödienschrift, sie folgt aus Nietzsches – erst im Text der *Geburt der Tragödie* erscheinenden – Zugriff auf die Hamletfigur Shakespeares, der mit dem Abstraktum des «dionysischen Menschen» parallelisiert wird:

Beide haben einmal einen wahren Blick in das Wesen der Dinge gethan, sie haben *erkannt*, und es ekelte sie zu handeln; denn ihre Handlung kann nichts am ewigen Wesen der Dinge ändern, sie empfinden es als lächerlich oder schmachvoll, dass ihnen zugemutet wird, die Welt, die aus den Fugen ist, wieder einzurichten. Die Erkenntnis tötet das Handeln, zum Handeln gehört das Umschleiertsein durch die Illusion – das ist die Hamletlehre.

⁴⁷ Lévinas 1985, 60. Zu einer philosophischen Annäherung an Shakespeare vgl. Taureck 1997.

⁴⁸ Gregor-Dellin 1995, 358.

⁴⁹ Gregor-Dellin 1995, 832. Gregor-Dellin unterrichtet uns auch über seine gemeinsamen Lektüren von Schiller, Goethe, Platon und eben Shakespeare und fasst zusammen: «Was ihn an Shakespeare faszinierte, war nicht nur dessen elementare, naturhafte Kraft und Genialität im Erfassen grosser menschlicher Konflikte, sondern auch seine Vieldeutigkeit, in der er etwas Verwandtes zu erblicken glaubte.» (Gregor-Dellin 1995, 611).

Nietzsche bezieht sich hier tatsächlich auf die Hamletsituation der verzögerten Rache an der Ermordung seines Vaters, verdichtet zu dem heroischen Couplet am Ende des ersten Aktes, auf den Nietzsche hier Bezug nimmt: «The time is out joint. O cursed spite / That ever I was born to set it right.»⁵⁰

Doch es geht hierbei nicht um eine Hamlet-Hermeneutik, sondern um etwas Allgemeineres, und das ist die Vorbereitung einer Theorie des Erhabenen. Wenn, so haben wir Nietzsches Überlegung zu rekonstruieren, Shakespeares Hamlet eine tragische Figur ist und wenn sie zugleich die meiste Zeit infolge ihrer Einsicht nicht handelt, liegt entweder ein Verstoss gegen die Forderung der *miarion*-Vermeidung bei Aristoteles vor – oder: diese Forderung ist ungültig und es muss das Drama anders gedacht werden. Nietzsche entscheidet sich dafür, dass der Verstoss gegen die Klausel zur Vermeidung des Entsetzlichen bei Aristoteles so stark ist, dass eine andere Konzeption des Dramas an der Zeit ist. «An der Zeit» heisst dabei: Es wird erforderlich die Konsequenz zu ziehen aus der Faszination des Erhabenen, wie es in der Dichtung im *Inferno* Dantes, in Ariostos *Orlando Furioso*, im Wahn Don Quijotes, in Aufstand der Engel gegen Gott (Miltons *Paradise Lost*), in der Dramatik Shakespeares längst Gestaltung fand und von Diderot oder Honoré de Balzac wie selbstverständlich mit dem Bösen assoziiert wurde: «S'il importe d'être sublime en quelque genre, c'est surtout en mal», heisst es in Diderots *Le neveu de Rameau*. «De même que le mal, le sublime a sa contagion», lesen wir bei Balzac⁵¹. Und «an der Zeit» heisst dabei vor allem: Die Kunstpraxis und Kunstreflexion Wagners. Bezug auf etwas, das Entsetzen, Abscheu auslöst, wird nicht mehr aus der Ästhetik ausgegrenzt, sondern in sie integriert. Dies wird insofern möglich, als Kunst nicht mehr nachbildet, was der Fall ist oder sein könnte. Der Bezug der Kunst auf das andere ihrer selbst erhält nunmehr die Funktion der Ermöglichung von Lebensvollzügen. Anstatt, wie einst Aristoteles, zu fragen «Welche Vorgänge menschlicher Interaktion können vom Drama in welcher Weise nachgestellt

⁵⁰ Shakespeare. *Hamlet* (1. Akt 5. Szene, 196-197).

⁵¹ Zit. nach *Dictionnaire des citations* 2001, 37 und 179.

werden?» fragt Nietzsche sinngemäss: «Wie kann es gelingen, angesichts einer sinngefährdenden, den Menschen belastenden und bedrängenden Wirklichkeit Hilfe von Seiten der Kunst zu erhalten?» Stellen wir Nietzsches Frage in dieser Grundsätzlichkeit nach, so gibt es prinzipiell zwei Möglichkeiten sie zu beantworten. Zum einen durch eine Autonomisierung der Kunst, nach welcher Kunst allein von der und für die Kunst da ist. Das Schlagwort *l'art pour l'art* drückt dies nur schwach aus. Zum anderen durch eine Kunst, die stark genug ist, um lebensregulierend zu wirken, aber nicht stark genug, um sich, die Aufgabe ihrer Lebensregulation vergessend, nur noch um sich selbst zu kümmern. Man erkennt, jener Gattungssprung vom natürlich Erhabenen zum ästhetisch Erhabenen führt nunmehr auf eine Unterscheidung der Kunstfunktion. Es besteht in der Literatur zu Nietzsche seit etwa zwanzig Jahren die seinen Ansichten ganz und gar zuwiderlaufende Tendenz, seine Texte zu einer Instanz zu stilisieren, in denen nur Wahrheiten und keine Irrtümer vorkommen. Wie bekannt, versuche ich mich dagegen abzusetzen, weil so der philosophische Status seiner Aussagen in Gefahr gerät mit einer *scriptura sancta* verwechselt zu werden. Mehr noch, auf diese Weise würde gar die nationalsozialistische Zelebrierung unseres Autors noch überboten, der damals, in unserer verächtlichsten Zeit, immerhin auch scharfe Ablehnungen Nietzsches entgegengesetzt wurden.

Sehen wir Nietzsche also auch in seiner Analytik des Erhabenen kritisch, so fällt auf, dass er hier Gegensätze und Vieldeutigkeiten erblickt, jedoch zu keiner rechten Entscheidung über ihre Deutung erlangt. Um abzukürzen, formuliere ich jetzt drei Fragen und fasse Nietzsches Antworten auf sie zusammen.

Die *erste* Frage betrifft die *Autonomie der Kunst*: Soll die neue Kunst sich selbst genügen oder soll sie Lebensvollzüge ermöglichen, indem sie vor Sinnlosigkeiten schützt? Nietzsche antwortet mit einer Kontradiktion: «Vor Allem: eine Kunst für Künstler, nur für Künstler!» So heisst es 1886. 1889 notiert er: «Die Kunst ist das grosse Stimulans zum Leben: wie könnte man sie als zwecklos, als ziellos, als *l'art pour l'art* verstehen?»⁵². Dieses Schwan-
ken Nietzsches sollte nicht Harmonisierungsmoden der Forschung geopfert

⁵² KSA 3, 353 und KSA 6, 127.

werden. Ich selbst habe versucht, Nietzsches Ästhetik als eine «Ästhetik der Intersubjektivität» zu fassen, die «Ausdruck von Erregung und Erregtwerden durch Ausdruck» besagt, kann dies hier jedoch nicht referieren oder vertiefen⁵³.

Die *zweite* Frage betrifft eine *Verschmelzung des Tragischen mit dem Komischen*: Ist der Gattungssprung vom Entsetzlichen zur Kunst als Tragikomik zu sehen? Ja, lautet Nietzsches Antwort, allerdings nur in seinen nachgelassenen Überlegungen zur Tragödienschrift. Hier werden die gnomischen Sätze über das Erhabene und Lächerliche durch den in der Geburt der Tragödie nicht mehr erscheinenden Satz verbunden: «Diese beiden miteinander verflochtenen Elemente werden zu einem Kunstwerk vereint, das den Rausch nachahmt, das mit dem Rausche spielt.» Es entsteht eine «neue Kunstwelt, die des Erhabenen und des Lächerlichen». Die Rede ist ausdrücklich von einem «tragisch-komischen Kunstwerk». Der Eigename Dionysos steht hier ausdrücklich «für jenes zwiespältige Wesen»⁵⁴. Es bedarf keiner besonderen Einsicht, um festzustellen, dass Nietzsche hier ein vom Sokrates des Platonischen *Symposion* aufgeworfenes Problem wieder aufgreift, nämlich die Verbindung von Tragödie und Komödie. Sokrates hat nämlich dort dem Tragödiendichter Agathon und dem Komödienschreiber Aristophanes beim nächtlichen Umtrunk den Satz abgenötigt, «dass der vermöge einer Kunst Tragödienhervorbringende auch ein Komödienhervorbringender sei (*ton techne tragodopoion onta <kai> komodopoion einai*)»⁵⁵.

⁵³ Taureck 1991, 398-410.

⁵⁴ *KS A* 1, 567-568.

⁵⁵ Platon. *Symposion* (223 d). Ich möchte an dieser Stelle den Hinweis nicht unterdrücken, dass in einem der Gründungsdokumente des modernen Romans zu Wagners Vor-Bayreuth-Zeit (1857) ein tragikomisches Finale intoniert wird, dessen Autor das Tragikomische als Ausdruck der Situation und der Beschränktheit der Akteure inszeniert. Es handelt sich um Flauberts *Madame Bovary*. Der von Rodolphe betrogene Ehemann vergibt diesem nach dem Freitod Emmas und gibt die Ereignisse als «fatalité» aus, eine Beurteilung, der Rodolphe das «comique» hinzufügt: «C'est la faute de la fatalité. Rolphe, qui avait conduit cette fatalité, le [Bovary] trouva bien débonnaire pour un homme dans sa situation, comique même et peu vil» (Flaubert 1961, 323).

Eine *dritte* Frage betrifft die *Philosophie*: Wie geht sie mit dem *Erhabenen* ausserhalb der Kunst um, von dem sie weiss, dass es den Menschen bedroht?

Diese Frage hat Nietzsche immer aufs Neue umgetrieben. In *Also sprach Zarathustra* holt er zu einer grossen Antwort aus. Der Name Zarathustra verweist im Übrigen auf einen Bereich, der Wagner entzogen sein sollte. Er gehört weder zum germanischen wie die Nibelungen noch zum christlichen Sagenkreis wie Parsifal. Er gehört dem antiken Orient und seiner Wiederentdeckung der Renaissance an.

Jeder Zarathustra-Leser wird sich an dessen Beginn erinnern, eine Ansprache Zarathustras an die Sonne, die täglich auf- und untergeht. Diese Sonne ist anachronistisch. Sie ist erstens stabil und zweitens All-Zentrum. Befinden wir uns in einer Realitätsverleugnung durch Nietzsche, in einer Rückkehr zur vorkopernikanischen Astronomie? Im späteren Zarathustra-Text wird klar, dass Nietzsche der infinitistischen Astronomie Rechnung trägt. Die Sonnen werden pluralisiert und verlieren Stabilität.

Viel Sonnen kreisen im öden Raume: zu Allem, was dunkel ist, reden sie mit ihrem Lichte, – mir schweigen sie. Oh diess ist die Feindschaft des Lichts gegen Leuchtendes, erbarmungslos wandelt es seine Bahnen. Unbillig gegen Leuchtendes im tiefsten Herzen: kalt gegen Sonnen – also wandelt jede Sonne. Einem Sturme gleich fliegen die Sonnen ihre Bahnen, das ist ihr Wandeln. Ihrem unerbittlichen Willen folgen sie, das ist ihre Kälte.⁵⁶

Das Erhabene der Natur fügt sich nicht der vorkopernikanisch geordneten Astronomie des Zarathustra-Beginns. Und doch gilt dieser Beginn auch für die Bewegung der vielen Sonnen. Wo Bewegung ist, dort genügt sie, so Nietzsches Zarathustra-Botschaft, einer minimalen Ordnung, sie wiederholt sich unendlich. Die Hypothese einer unendlichen Wiederholung erhält somit die Funktion einer Verbindung des natürlich Erhabenen mit dem kulturell Erhabenen. So wie die Sonne im Gebirge für Zarathustra auf- und

⁵⁶ KSA 4, 137.

untergeht, so wiederholt sich alle Bewegung der Natur. Um dies auszusagen, erfand Nietzsche die poetisch-philosophische Hybridbildung seiner Zarathustra-Schrift. Sie beginnt mit der Anrufung der Sonne, die den Menschen braucht, und endet mit der Sonne, die die Menschen benötigen. Abgeschlossen wurde diese Schrift in Venezia.

Was hat all dies mit Venedig und mit Venezia zu tun? Die Antwort wurde bereits gegeben: Sie spielt im Paris des 18. Jahrhunderts und wird von dem Venezianer Giacomo Casanova de Seingalt erzählt:

Madame de Pompadour [...] me demanda si j'étais vraiment de là-bas.

D'où donc ?

De Venise.

Venise, Madame, n'est pas là-bas ; elle est là-haut.

[...] voilà toute la loge qui fait une consultation pour savoir si Venise était là-bas, ou là-haut. On trouva apparemment que j'avais raison.

Die Antwort hat auch kein eigentliches Ende, sondern bietet lediglich eine Annäherung an jenen Teil des geistigen Europa, ohne den das gesamte heutige Europa und das unserer gemeinsamen europäischen Zukunft nicht wäre:

Mi sentiva dentro il petto
Una smania, un smisciamento,
Una spezie di contento,
Che non so come spiegar.

Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W. «Zur Partitur des *Parsifal*». In: Adorno, Theodor W. *Moments musicaux*. Frankfurt am Main 1964.
- Adorno, Theodor W. «Ästhetische Theorie» In: *Gesammelte Schriften*, Band 7, herausgegeben von Gretel Adorno und Rudolf Tiedemann. Frankfurt am Main 1970.
- Aristote. *La Poétique*. Texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot. Paris 1980.
- Aristoteles. *Poetikē*. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1994.
- Baudelaire, Charles. *Oeuvres complètes*. Paris 1961.
- Bevilacqua, Germano. *Dizionario Veneto-Italiano*. Vicenza 1949.
- Carlier, Robert. *Dictionnaire des citations françaises*. Paris 2001.
- Die französischen Moralisten*, neue Folge, übersetzt und herausgegeben von Fritz Schalk. Leipzig 1940.
- Flaubert, Gustave. *Madame Bovary*. Paris 1961.
- Flaubert, Gustave. *Bouvard et Pécuchet*. Paris 1979.
- Goethe, Johann Wolfgang. *Italienische Reise*, herausgegeben von Herbert von Einem/Erich Trunz. Hamburg 1964.
- Gregor-Dellin, Martin. *Richard Wagner. Sein Leben. Sein Werk. Sein Jahrhundert*. München/Mainz 1995.
- Kant, Immanuel. *Kritik der Urteilkraft*, herausgegeben von Wilhelm Weischedel. Darmstadt 1966.
- Lévinas, Emmanuel. *Le temps et l'autre*. Paris 1985.
- Loyrette, Henri. In: Cachin, Françoise/Isabelle Cahn/Walter Feilchenfeldt. *Cézanne*. New York 1996.
- Rilke, Rainer Maria. *Gedicht-Zyklen. Venezianischer Morgen*. Wiesbaden 1966.

- Ritter, Joachim/Karlfried Gründer (Hg.). *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Band 2. Basel 1972.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Oeuvres complètes I*. Paris 1967.
- Scheier, Claus-Arthur. *Ästhetik der Simulation. Formen des Produktionsdenkens im 19. Jahrhundert*. Hamburg 2000.
- Schiller, Friedrich. «Über das Erhabene». In: *Gesamtausgabe. Theoretische Schriften Dritter Teil*, Band 19, herausgegeben von Gerhard Fricke. München 1966.
- Sollers, Philippe. «L'autre Venise». In: Sollers, Philippe. *L'éloge de l'infini*. Paris 2003.
- Valéry, Paul. *Cabiers I*. Paris 1973.
- Taureck, Bernhard H.F. *Nietzsches Alternativen zum Nihilismus*. Hamburg 1991.
- Taureck, Bernhard H.F. *Shakespeare zur Einführung*. Hamburg 1997.
- Taureck, Bernhard H.F. *Nietzsche-ABC*. Leipzig 1999.
- Wagner, Richard. *Die Hauptschriften*. Stuttgart 1956.

Vor der Kontroverse: Nietzsche als Anhänger Wagners

Domenico Losurdo

«Wagnersche Partei» und «Gegenpartei»

In einem Brief vom 25. Juli 1888 bemerkt Nietzsche, seinen Denkweg zurückverfolgend, in Bezug auf seine Jugend: «Ich hatte insgleichen die ganze Wagnersche Partei hinter mir»¹. In der Tat beschränkt sich der junge Philologe und Philosoph in den 70er Jahren nicht darauf, seine Begeisterung Wagner gegenüber auszudrücken, sondern er bemüht sich auch aktiv darum, Zustimmung für ihn zu organisieren. Dies geht besonders aus einem Brief von Gersdorff vom März 1870 hervor. Dieser bedankt sich bei Nietzsche dafür, dass er ihm die Lektüre Wagners «warm anempfohlen» habe. Dann fügt er hinzu: Ich hatte «bisher nur die verjüdelte Presse über Deinen Freund faseln und schimpfen hören [...] Das Judenthum in der Musik» hat mir vollends die Augen geöffnet»². Nietzsches Antwort lässt nicht auf sich warten: Es ist nicht leicht, sich auf die Seite Wagners zu stellen; «es ist nicht leicht und erfordert einen thüchtigen Mannesmuth, um hier nicht bei dem fürchterlichen Geschrei irre zu machen», dem Geschrei der «Gegenpartei», in deren Reihen sich «unsere Juden» auszeichnen. Die «meisten Menschen unserer Jetztzeit» führend, sind sie es, die «den unglaublichen Ernst und die deutsche Vertiefung in der Welt- und Kunstanschauung Wagners, wie sie aus jedem Tone quillt», ablehnen³.

Nietzsche wirkt voll und ganz überzeugend. Gersdorff, der inzwischen durch die Vermittlung seines Freundes einer Aufführung des Musikers hatte

¹ KSB 3, 370.

² KSB 2, 163-164.

³ KSB 2, 105.

beiwohnen können und ihn dabei persönlich kennen gelernt hat, hebt das besonders in einem Brief vom 4. April an Nietzsche hervor. Er erklärt, «die Nichtswürdigkeit des Judentums» völlig verstanden zu haben; angesichts des Kampfes der «Gemeinheit gegen das Genie» müsse man eine klare und unmissverständliche Position einnehmen, ohne sich von der masslosen «Wut des Judentums» beeindrucken zu lassen⁴.

Wie wir gesehen haben, verurteilt Nietzsche die «Gegenpartei» zur tragischen Weltanschauung. In den Augen seiner Freunde erscheint er als der Anführer der Partei, die sich um Wagner schart und darum bemüht ist, ihn auch in der Polemik zu verteidigen, die seine Kriegserklärung gegen die verderbliche Präsenz des *Judentums in der Musik* – wie der Titel seines Pamphlets lautet –, aber auch, ganz allgemein, gegen dessen Präsenz in der Kultur und im politisch-sozialen Leben insgesamt auslöst. Als Nietzsche Rohde über sein Vorhaben informiert, den in Basel frei gewordenen Lehrstuhl für Philosophie zu besetzen, ermutigt ihn der Freund dazu: Selbst Schopenhauer «würde [...] gelächelt haben» zur Beförderung eines seiner Schüler, der «der Welt Wahrheit zurufen wird, und die Juden und verschnittenen am Geiste in ihre Synagoge zurückverweisen wird»⁵.

Es steht ausser Zweifel: In diesem Augenblick ist nicht nur Wagner der Meinung, dass «unsere ganze Zivilisation ein barbarisch-jüdisches Mischmasch ist»⁶. Auch beim jungen Nietzsche, der den Musiker als «Geistesbruder» Schopenhauers rühmt⁷, ist die Verurteilung der Zivilisation und der Moderne gleichzeitig die Verurteilung des seichten und banausischen Charakters des Judentums.

Genauer gesagt finden wir den Judenhass bei Nietzsche schon vor seiner Begegnung mit Wagner und vor der Lektüre Schopenhauers. Er geht schon auf die Universitätsjahre zurück. In einem Brief an die Familie vom 22. April 1866 äussert sich der junge Student erfreut darüber, «endlich» eine Gaststätte gefunden zu haben, wo es möglich ist, sein Essen zu geniessen,

⁴ KSB 2, 188 und 192.

⁵ Brief vom 11.2.1871 (KSB 2, 332).

⁶ SSD 10, 268.

⁷ Brief vom 22.5.1869 (KSB 2, 8).

ohne den Anblick der «Judenfratzen» oder – immer noch im Hinblick auf die Juden – von «abscheulichen geistlosen Affen und anderen Kaufleuten» ertragen zu müssen⁸. Im Theater ist die Lage noch schlimmer, wenn man einer Aufführung der *Afrikanerin* von Meyerbeer (dem von Wagner verspoteteten Musiker jüdischer Abkunft) beiwohnt: «Wo man hinsieht, *Juden und Judengenossen*»⁹.

Aber in den Basler Jahren nimmt der Judenhasse deutlicher eine philosophische und politische Bedeutung an. Anlässlich einer Stellungnahme zur Pariser Kommune verurteilt Nietzsche in einem Brief an Gersdorff vom 21. Juni 1871 die «französisch-jüdische Verflachung und «Eleganz»»¹⁰. Andererseits stellt ein provisorisches Inhaltsverzeichnis der *Geburt der Tragödie* ausdrücklich «Judentum» neben «Frankreich»¹¹. Die beiden Begriffe eint nicht nur die Zivilisation, sondern auch der Optimismus, der mit seiner Idee vom irdischen Glück für alle dem unaufhörlichen revolutionären Zyklus zugrunde liege. Nun gut – merkt Wagner an –, abgesehen von Frankreich findet der Optimismus im Judentum seine Wahlheimat; die «seichten Optimisten schlechthin» sind «die vielversprechenden Söhne Abrahams»¹². Ähnlich drückt sich Malwida von Meysenbug in einem Brief an Nietzsche aus. Sie, die gleichzeitig den grossen Musiker und den jungen Philologen und Philosophen bewundert, brandmarkt den «colossalen Optimismus» der Franzosen, «welcher dem der Juden nichts nachgiebt»¹³.

«Jüdische Presse» und «heutige Presse»

Führt *Die Geburt der Tragödie* die ruinöse Entwicklung des Optimismus' nicht auf Sokrates zurück? Vor der Veröffentlichung des Buches hält Nietzsche eine Reihe von Vorträgen. Besonders auf einen sollte man sich konzentrie-

⁸ KSB 1, 125.

⁹ Brief vom 27.4.1866 (KSB 1, 127-128).

¹⁰ KSB 2, 203.

¹¹ KSA 7, 104.

¹² Was nützt diese Erkenntnis? Ein Nachtrag zu *Religion und Kunst* (SSD 10, 256).

¹³ Brief vom 27.2.1873 (KSB 2, 219).

ren, nämlich auf den vom 1. Februar 1870 mit dem Titel *Sokrates und die Tragödie*. Wagner erhält sogleich den Text, liest ihn Cosima vor und schreibt dann an den Autor, wobei er gleichzeitig seine volle Zustimmung als auch eine tiefe Besorgnis zum Ausdruck bringt: Wird Nietzsche sich schliesslich nicht «den Hals brechen»? Wie wird das breite «Publikum» auf die «überraschenderweise moderne» Art reagieren, mit der Sokrates behandelt wird? «Zu Gunsten Ihrer Absolution [hat man] nur auf das gänzliche Unverständnis derselben von jener Seite zu rechnen.» Tatsache bleibt, dass der Vortrag in Tribschen und besonders bei Cosima «Schreck» und Beunruhigung hervorgerufen hat¹⁴.

Zwei Tage später wird dies durch Cosima selbst bestätigt. Nachdem sie die allgemeinen Aufforderungen zur Vorsicht wiederholt hat, enthält ihr Brief eine Empfehlung, die die Identität der drohenden Feinde ans Licht bringt:

Nennen Sie die Juden nicht, und namentlich nicht *en passant*; später wenn Sie den grauenhaften Kampf aufnehmen wollen, in Gottes Namen, aber von vornherein nicht, damit bei Ihrem Wege nicht auch alles Confusion und Durcheinander wird. Sie missverstehen mich hoffentlich nicht; dass im Grunde der Seele ich Ihrem Ausspruch beistimme, werden Sie wissen; allein jetzt noch nicht und nicht so.¹⁵

Der Vortrag ist also in Tribschen in entschieden anti-jüdischer Sicht gelesen worden. Hier empfiehlt es sich, ihn noch einmal zu lesen, und zwar in der Version, die bei Wagner und seiner Freundin sowohl ein Gefühl der Bewunderung als auch der Beunruhigung ausgelöst hat:

Ist das Musikdrama wirklich todt, für alle Zeiten todt? Soll der Germane wirklich jenem verschwundenen Kunstwerk der Vergangenheit nichts anderes zur Seite stellen dürfen, als die «grosse

¹⁴ Brief vom 4.2.1870 (KSB 2, 137-138).

¹⁵ Brief vom 5.2.1870 (KSB 2, 140).

Oper», ungefähr wie neben Herkules der Affe zu erscheinen pflegt? Es ist dies die ernsteste Frage unserer Kunst: und wer als Germane den Ernst dieser Frage nicht begreift, der ist dem Sokratismus unserer Tage verfallen, der freilich weder Märtyrer zu erzeugen vermag, noch die Sprache des «weisesten Hellenen» redet, der sich zwar nicht berühmt [wie der historische Sokrates] nichts zu wissen, aber in Wahrheit doch nichts weiss. Dieser Sokratismus ist die jüdische Presse: ich sage kein Wort mehr.¹⁶

Der Dichotomie zwischen Germanen und Juden entspricht die Dichotomie zwischen der auf deutschem Boden wieder auflebenden griechischen Tragödie und der modernen Oper, die mit der optimistischen und banausischen Lebensanschauung gleichbedeutend ist und die nicht umsonst von der jüdischen Presse propagiert wird: In der Gegenwart versucht sie dieselbe Zerstörung der Tragödie und der tragischen Lebensanschauung durchzusetzen, die seinerzeit Sokrates vorangetrieben hat. Ohne sich im Übrigen Mühe zu geben, die affektierte Bescheidenheit des griechischen Philosophen zur Schau zu stellen, verbirgt das zeitgenössische Judentum keineswegs die Anmassung und die Arroganz seines Scharfsinns.

Verständlich wird die Begeisterung im Hause Wagner. Cosima entdeckt in Nietzsches Text Töne, die ihr nicht nur lieb sind, sondern sogar «heimisch» klingen¹⁷. Richard hofft auf eine gewinnbringende «Theilung der Arbeit», die es dem Musiker und dem Philologen ermöglichen werde, ihre Anstrengungen für ein gemeinsames Ziel zu verbinden: «Sie könnten mir nun viel, ja ein ganzes Halbtheil meiner Bestimmung abnehmen. Und dabei gingen Sie vielleicht ganz *Ihrer* Bestimmung nach»¹⁸. Wenn erst einmal eine

¹⁶ KSA 1, 549 und KSA 14, 101. – Leider ist die Urfassung des Abschlusses des Vortrags, die die authentische Intention des Autors widerspiegelt, in der *Kritischen Gesamtausgabe* und in der *Kritischen Studienausgabe* in die kritischen Apparate (Bd. III, 5/1 bzw. XIV) verbannt worden, und sowohl in der digitalen als auch in der italienischen Version der Ausgabe von Colli und Montinari verschwindet sie sogar vollkommen.

¹⁷ Brief vom 5.2.1870 (KSB 2, 138).

¹⁸ Brief vom 12.2.1870 (KSB 2, 145-146).

breiter angelegte und zusammenhängendere Arbeit erreicht ist, dann könnte *Sokrates und die Tragödie* auf historisch-philologischem Gebiet das Pendant zum *Judentum in der Musik* und den anderen Texten darstellen, die Wagner der Dekontamination der deutschen Kultur und des deutschen Wesens von jedem jüdischen und alttestamentarischen Einfluss gewidmet hat.

Mit den zuversichtlichen und kämpferischen Projekten für die Zukunft verbindet sich die Besorgnis um die Gegenwart. Die sokratischen «Fanatiker der Logik» – so hatte Nietzsche in seinem Vortrag erklärt – «sind unerträglich wie Wespen»¹⁹. Hier setzt dann aber Cosimas «mütterliche» Empfehlung an, nicht vorzeitig «das Wespennest» aufzuhetzen, das die jüdischen Kreise und die jüdische Macht darstellen²⁰. Besorgnis erregt vor allem der Schluss: Er ruft direkt und ohne Umschweife und damit mit einer gewissen Plumpheit die «jüdische Presse» auf den Plan, die ein paar Jahre später zu einem der Brennpunkte des Antisemitismusstreits werden wird²¹. Nietzsche beeilt sich, das Adjektiv zu ersetzen; in der neuen Version ist es die «heutige Presse», die den «Sokratismus» repräsentiert. Besonders mühelos ist diese Abänderung, weil sich in den Augen der Freunde aus Tribschen praktisch nichts ändert: allgemein bekannt sollte es sein, dass in Europa die Presse von den Juden kontrolliert wird. Das ist auch Nietzsches Meinung: Eine Aufzeichnung von Anfang 1874 behauptet, dass die Juden «jetzt in Deutschland das meiste Geld und die Presse besitzen»²².

Nicht nur diesbezüglich nimmt der junge Basler Professor den massgeblichen Ratschlag Cosimas an. Als er seinem Freund Deussen von seinem Vortrag berichtet, merkt er an: «Zum Theil [hat er] Hass und Wuth erregt. Es muss Anstoss kommen. Ich habe bereits das Rücksichtnehmen in der Hauptsache verlernt: dem einzelnen Menschen gegenüber seien wir mitleidig und nachgebend, im Aussprechen unsrer Weltanschauung starr wie die alte Römertugend»²³.

In Tribschen haben sie also Recht: Bestimmte Themen sind mit Spreng-

¹⁹ KSA 1, 541.

²⁰ Brief vom 5.2.1870 (KSB 2, 140).

²¹ Boehlich 1965.

²² KSA 7, 766.

²³ Februar 1870 (KSB 2, 98-99).

stoff geladen; ganz bestimmte Kreise lauern bereits, was nicht bedeutet, dass man sich feige zurückziehen soll. Höchstens kann eine gewisse verbale Vorsicht geboten sein. Das erklärt ein wenige Tage vorher an den Freund Rohde gesandter Brief. Nachdem er von seinem Vortrag berichtet hat, fügt Nietzsche hinzu: Durch ihn hat sich

das Band mit meinen Tribschener Freunden noch enger geknüpft. Ich werde noch zur wandelnden Hoffnung: auch Richard Wagner hat mir in der rührendsten Weise zu erkennen gegeben, welche Bestimmung er mir vorgezeichnet sieht. Dies ist alles sehr beängstigend. Du weißt wohl, wie sich Ritschl über mich geäußert hat. Doch will ich mich nicht anfechten lassen: litterarischen Ehrgeiz habe ich eigentlich gar nicht, an eine herrschende Schablone mich anzuschliessen brauche ich nicht, weil ich keine glänzenden und berühmten Stellungen erstrebe. Dagegen will ich mich, wenn es Zeit ist, so ernst und freimüthig äussern, wie nur möglich.²⁴

Hier können wir eine Zwischenbilanz aufstellen. Nietzsche ist sich über die Gefahren klar geworden, die in seinem jüngsten intellektuellen Schritt liegen. Aber weit davon entfernt, auf den Kampf zu verzichten, nimmt er die «Bestimmung» auf sich, mit der Richard Wagner ihn betraut hat, und er akzeptiert gleichzeitig den Rat zur Vorsicht: Statt auf den unmittelbaren Skandal abzu zielen, um dadurch berühmt zu werden, empfiehlt es sich, an der Hauptfrage festzuhalten – allerdings mit einer gewissen Selbstzensur, jedoch auch in der Erwartung, sich später freimütiger ausdrücken zu können.

In diesem Geist arbeitet Nietzsche an der *Geburt der Tragödie*, die inzwischen Form annimmt. Am Vorabend ihrer Veröffentlichung scheint der Juden Hass seinen Höhepunkt zu erreichen, wie die brüske Ablehnung einer Bitte seiner Schwester bezeugt: «Wie kannst Du mir aber zumuthen, ein Buch aus einem skandaleusen jüdischen Antiquariat zu bestellen!!»²⁵. Eine

²⁴ Brief vom 15.2.1870 (KSB 2, 95).

²⁵ Brief vom 23.12.1871 (KSB 2, 262).

Frage drängt sich auf: Welche Spuren hat der Judenhass in dem Werk hinterlassen, das wenig später vom Verleger Wagners und auf dessen Empfehlung hin veröffentlicht wird?

Ebenfalls sollten wir uns fragen, ob die Verbindung von Sokratismus und jüdischer (oder heutiger) Presse, das Grundmotiv des Vortrags, der die Tribschener Freunde zugleich begeistert und beunruhigt hatte, verschwunden ist. In Wahrheit können wir noch einige Monate nach diesem Vortrag eine Aufzeichnung finden, die im «Judenthum des Tags» einen wesentlichen Ausdruck des «Sokratismus» ausmacht, der «der Kunst abgeneigt oder gleichgültig» ist²⁶. In der *Geburt der Tragödie* gibt es zahlreiche Hinweise auf die unglückselige sokratische Rolle, die in Deutschland «Presse» und «Journale» spielen²⁷; nur schwerlich kann es sich um harmlose Hinweise handeln, wenn wir den Kontext bedenken und wenn wir vor allem die Aufforderung Cosimas zur Selbstzensur und Nietzsches Vorsatz, sie zu beachten, nicht vergessen.

Aber dies ist nicht der wichtigste Punkt. Nietzsche liest Schopenhauer als den grossen Interpreten der germanischen Gräzität, als Synonym für authentische Kultur. Woher rührt die Gefahr der Entartung und Degeneration? Darüber klärt ein Brief an Wagner auf: «Ihnen und Schopenhauer danke ich es, wenn ich bis jetzt festgehalten habe an dem germanischen Lebensernst, an einer vertieften Betrachtung dieses so rätselvollen und bedenklichen Daseins.» Diese «ernstere und seelenvollere Weltanschauung» läuft jedoch Gefahr, von einem «vordringlichen Judenthum» verdorben zu werden²⁸.

Lesen wir jetzt den Basler Vortrag vom 1. Februar 1870: «Von dem unendlich vertieften germanischen Bewusstsein aus erscheint jener Sokratismus als eine völlig verkehrte Welt»²⁹. Die Dichotomie Deutschtum – Judentum fällt mit der Dichotomie Deutschtum – Sokratismus zusammen. Und es könnte nicht anders sein: Sokratismus ist gleichbedeutend mit Judentum,

²⁶ KSA 7, 99.

²⁷ KSA 1, 143-144.

²⁸ Brief vom 22.5.1869 (KSB 2, 9).

²⁹ KSA 1, 541.

wie der später abgeänderte Schluss zeigt, der in der «jüdischen Presse» das Sprachrohr des «heutigen Sokratismus» ausmacht und abstempelt.

Wir kennen die entscheidende Rolle, die *Die Geburt der Tragödie* Sokrates zuschreibt, was die Zerstörung der Tragödie betrifft. Aber eine vorbereitende Aufzeichnung vom Winter 1869/1870 lautet folgendermassen: «Vernichtung der griechischen Kultur durch die jüdische Welt»³⁰. Soll der Tod des tragischen Hellas dem Judentum oder dem Sokratismus in Rechnung gestellt werden? Das Problem ist inexistent, denn die beiden Termini sind untrennbar. Man gewinnt sogar den Eindruck, dass nicht nur eine Wahlverwandtschaft den Philosophen, der die wahre Gräzität begraben hat, mit der jüdischen Welt verbindet. Wir haben es mit einer Figur zu tun, die nicht nur wegen ihrer zutiefst anti-hellenischen Weltanschauung, sondern auch wegen ihrer «äusseren phantastisch-anziehenden Hässlichkeit» auffällt³¹. «Es ist bedeutsam, dass Sokrates der erste grosse Hellene ist, welcher hässlich war»³². Später wird der griechische Philosoph ausdrücklich als Jude abgestempelt. Und Nietzsche kommt zu diesem Schluss, weil er bei Sokrates eine physische «Hässlichkeit», Anzeichen «einer gekreuzten, durch Kreuzung gehemmten Entwicklung» konstatiert³³. Aber schon in diesen jungen Jahren hat man den deutlichen Eindruck, eine Figur vor sich zu haben, die dem authentischen Hellas in jeder Beziehung fernsteht.

Dass der Sokratismus weiterhin auf das Judentum verweist, wird im Übrigen durch die auf den ersten Blick recht ungewöhnlichen Reaktionen Nietzsches und seines Freundeskreises auf die Polemiken bestätigt, die *Die Geburt der Tragödie* auslöst. Nietzsche bezeichnet den Autor des Verrisses, Wilamowitz, als ein «übermüthig-jüdisch angekränkeltes Bürschchen»³⁴. So weit haben wir es mit einem banalen und generellen Stereotyp zu tun. Interessanter ist das Urteil über Ritschl. Bekanntlich hält dieser sich zu sehr für einen «Alexandrinier», als dass er den Thesen seines Schülers (oder ehema-

³⁰ KSA 7, 83.

³¹ KSA 1, 541.

³² KSA 1, 545.

³³ *Götzendämmerung*, Das Problem Sokrates, 3.

³⁴ Brief vom 24.7.1872 (KSB 2, 30).

ligen Schülers) zustimmen könnte³⁵, welcher sich ein paar Monate später bei seinem Freund Rohde über den «jüdisch-römischen Aufsatz» beklagt, den ihm sein Lehrer (oder ehemaliger Lehrer) zugeschickt hat³⁶. Vielleicht steckt in dieser Definition auch ein übelwollender Hinweis auf die jüdische Herkunft der Gattin Ritschls, von der Nietzsche schon einige Jahre vorher spricht³⁷. Aber der persönliche Aspekt ist wohl nicht so wichtig.

Nehmen wir uns jetzt Rohdes Stellungnahme vor. In einem Brief vom 5. Juni 1872 beschreibt er die Reichshauptstadt mit ihrer ungestümen kapitalistischen Entwicklung, an der die jüdische Finanz beträchtlichen Anteil hat, die Stadt also, von der aus Wilamowitz seinen Angriff gegen *Die Geburt der Tragödie* (und die tragische Weltanschauung) gestartet hat, als eine Stadt, die von der «widerwärtigsten Judenüppigkeit» gekennzeichnet sei³⁸.

Dieses antijüdische und antisemitische Motiv, das wir schon beim Studenten Nietzsche vorfinden und das in der damaligen Publizistik weit verbreitet ist, dieses Motiv wird jetzt eng mit der Kritik der Moderne verknüpft. Dies geht eindeutig aus den beiden darauffolgenden Briefen Rohdes hervor: «Vor diesem Berlin habe ich ein förmliches Grauen; es ist als ob alle scheusslichen Elemente in der heutigen Civilisation sich dort zu einem grossen Geschwür vereinigten, damit die Welt erkenne, was an selbiger Civilisation eigentlich sei.» Es ist «das ameisenhafte civilisierte Getriebe»³⁹, die «Hochfluth des Gemeinen»⁴⁰. Es stimmt – setzt Gersdorff noch hinzu –, Berlin ist eine fürchterliche «jüdische» Stadt. Eine mögliche Alternative weisen «Wagner und alle die Grossen [, die] mit der ›Jetztzeit‹ keine Gemeinschaft» haben⁴¹.

Nunmehr ist es klar. Steht der Optimismus synonym für Judentum und verweist die tragische Lebensanschauung in erster Linie auf die arischen Völker, dann erweisen sich diejenigen, die sie zurückweisen, als von dem

³⁵ Brief vom 14.2.1872 (KSB 2, 541).

³⁶ Brief vom 21.11.1873 (KSB 2, 181).

³⁷ KGA I, 4, 519.

³⁸ KSB 2, 11.

³⁹ Brief vom 27.9.1872 (KSB 2, 77-78).

⁴⁰ Brief vom 1.11.1872 (KSB 2, 117).

⁴¹ Brief vom 26.11.1871 (KSB 2, 461).

Banausentum befallen, das sowohl für das Judentum als auch für die Moderne typisch ist.

Das Judentum in «Das Judentum in der Musik» und in der «Geburt der Tragödie»

Schlagen wir nun *Die Geburt der Tragödie* auf. Wenn wir lesen, dass die sokratische Existenz «losgelöst von dem heimischen Boden [ist, um] ungezügelt in der Wildnis des Gedankens, der Sitte und der That leben zu können»⁴², wenn wir das lesen, können wir nicht umhin, an Wagner zu denken und an seine Kennzeichnung der Juden «als einen bodenlosen ethnischen Stamm» mit der «bodenlosen Nüchternheit»⁴³. Nietzsche beschreibt seinerseits den sokratischen Menschen folgendermassen:

Man vergegenwärtige sich das regellose, von keinem heimischen Mythos gezügelte Schweben der künstlerischen Phantasie: man denke sich eine Cultur, die keinen festen und heiligen Ursitz hat, sondern alle Möglichkeiten zu erschöpfen und von allen Culturen sich kümmerlich zu nähren verurtheilt ist.⁴⁴

Der sokratische Mensch, «der mythenlose Mensch, ewig hungernd unter allen Vergangenheiten [...] sucht grabend und wühlend nach Wurzeln, sei es dass er auch in den entlegensten Alterthümern nach ihnen graben müsste»⁴⁵.

Erneut kehrt der Gedanke zu Wagner und zu seiner Brandmarkung des Juden als eines Menschen ohne wirkliche Muttersprache zurück, dem Boden und dem Volk, bei dem er lebt, hoffnungslos fremd, «beinahe unfähig, seine Gefühle und Anschauungen künstlerisch auszudrücken»; er könne höchstens

⁴² KSA 1, 148.

⁴³ SSD 5, 71 und 85.

⁴⁴ KSA 1, 145-146.

⁴⁵ KSA 1, 146.

«Denker», aber niemals wahrer «Dichter» werden⁴⁶. Damit sind wir zur *Geburt der Tragödie* zurückgeführt: Sokrates ist ein «theoretischer Mensch» und ein erklärter «Gegner der tragischen Kunst»⁴⁷.

Nach Wagner steht der Jude der «historischen Gemeinschaft», in der er lebt, fremd gegenüber, denn «nur wer unbewusst in dieser Gemeinschaft heranwächst, hat an ihren Schöpfungen teil»⁴⁸. Die künstlerische Schöpfung setzt die volle und spontane Identifizierung mit einem bestimmten Volk und einer bestimmten Kultur voraus. Um es dagegen mit der *Geburt der Tragödie* zu sagen, übt der «logische Sokratismus» einen «die Instinkte auflösenden Einfluss» aus⁴⁹, er betrachtet feindselig und voller Verdacht die «nur aus Instinkt» verfolgten Normen und Lebensstile⁵⁰. Die Kunst wird daher vom «ästhetischen Sokratismus» verurteilt, dessen «oberstes Gesetz ungefähr so lautet: «alles muss verständig sein, um schön zu sein»⁵¹. Aber das ist nach Wagner gerade die Haltung des Judentums: die begrenzte «Wahrnehmungsfähigkeit des gebildeten Juden» ermöglicht es ihm, «nur das [zu schätzen], was ihm für den Intellekt verständlich erscheint»; die zutiefst «volksthümliche und künstlerische» Dimension bleibt ihm verschlossen⁵².

Vom Volk und seinen tiefsten Gefühlen losgetrennt, auf eine intellektualistische Übung reduziert, kann bei den Juden nicht nur die Kunst, sondern die Kultur schlechthin, «die aufgenommene und bezahlte Kultur [...] nur als Luxus gelten». Andererseits – fügt Wagner noch hinzu – hat das vom Judentum ausgeübte Gewicht dazu geführt, dass «unsere modernen Künste und selbst die Musik» zu «Luxus»-Artikeln oder -Darbietungen geworden sind⁵³.

Das *Vorwort an Richard Wagner* in der *Geburt der Tragödie* erklärt, gewiss kein Verständnis oder Sympathie seitens derer zu erwarten, die «in der Kunst

⁴⁶ SSD 5, 72 und 74.

⁴⁷ KSA 1, 115 und 89.

⁴⁸ SSD 5, 71.

⁴⁹ KSA 1, 91.

⁵⁰ KSA 1, 89.

⁵¹ KSA 1, 85.

⁵² SSD 5, 71.

⁵³ SSD 5, 74.

nicht mehr als ein lustiges Nebenbei, als ein auch wohl zu missendes Schel-
lengeklengel zum «Ernst des Daseins» zu erkennen im Stande sind»⁵⁴.

Verbunden mit dem Intellektualismus ist es – immer nach Wagner – die
banausische und merkantile Lebensanschauung, die die Juden auszeichnet
und ihre ästhetische Frigidität besiegelt: «Ihr Auge hat sich immer mit viel
praktischeren Dingen beschäftigt» als der Kunst⁵⁵. Aber auch der Sokratis-
mus hat für Nietzsche den Nachteil, negativ die tragische Kunst nicht nur
dem «Verstand», sondern auch dem «Nützlichen» entgegenzusetzen⁵⁶. Da-
rum bemüht, «durch Grund und Gegengrund seine Handlungen [zu] vertei-
digen», scheint der Held in der euripideischen Tragödie nur durch einen
«Rechenfehler» unglücklich zu werden; es ergibt sich also nicht das «Mitlei-
den», sondern ein unfreiwilliges «Lustspielmotiv», «die neuere Komödie mit
ihrem fortwährenden Triumphe der Schlaueit und der List»⁵⁷. Sogar bei
ihren besten Vertretern ist die jüdische Musik – erklärt Wagner – nicht in der
Lage «bei uns die tiefe Wirkung hervorzurufen, die das Herz und die Seele
ergreift»; und es könnte, angesichts der ihr innewohnenden «Charakteristik
der Kälte, der Gleichgültigkeit, bis hin zur Seichtheit und zur Lächerlich-
keit», auch gar nicht anders sein⁵⁸.

Hoffnungslos von ihrem Intellektualismus gezeichnet, ohne organisches
Verhältnis zur Sprache, zur Kultur, zu den Freuden und Leiden, zum Schick-
sal des Landes, in dem sie leben, gezwungen, sich in einer «nachäffenden
Sprache» auszudrücken, können die Juden nur eine nachahmende Musik
hervorbringen, wie etwa die «Papageien». Diesen «dummen Vögeln» – wie
Wagner sie nennt⁵⁹ – scheint *Die Geburt der Tragödie* den «dionysischen Vogel»
entgegenzusetzen, der dem deutschen Volk die Rückkehr zu sich selbst und
die Rückgewinnung der Tragödie und der tragischen Weltanschauung an-
zeigt⁶⁰.

⁵⁴ KSA 1, 24.

⁵⁵ SSD 5, 72-73.

⁵⁶ KSA 1, 92.

⁵⁷ KSA 1, 547.

⁵⁸ SSD 5, 79.

⁵⁹ SSD 5, 75.

⁶⁰ KSA 1, 149.

Das dionysische Deutschland und die «tückischen Zwerge»

Wagner unterstreicht, dass das Judentum ein «Wesen» bilde, das Deutschland fremd sei⁶¹; verständlich sei daher beim deutschen Volk die «spontane» und «instinktive Abscheu» oder die «tiefste Abscheu dem jüdischen Wesen gegenüber»⁶². Auch in der *Geburt der Tragödie* wird Deutschland wiederholt aufgerufen, sein authentisches Wesen wiederzufinden und sich von einer aufdringlichen und verderbenden Präsenz zu befreien, um der langen, «schmerzlichen» Zeit ein Ende zu bereiten, in der «der deutsche Genius, entfremdet von Haus und Heimat, im Dienst tückischer Zwerge lebte»⁶³. Später auf seine Jugendschrift zurückkommend, wird Nietzsche schreiben, «ihre Nuance ist, dass sie deutsch-antichristlich ist». Zur Bestätigung erklärt er mit Bezug auf die soeben zitierte Stelle, sie nehme andeutungsweise «die Priester» aufs Korn. Nach dieser retrospektiven Lektüre gilt «die Überpflanzung eines tief widerdeutschen Mythos, des christlichen in's deutsche Herz als das eigentlich deutsche Verhängnis»⁶⁴. Diese These wird in *Ecce homo* wiederholt. Sind diese Erklärungen glaubhaft oder betrügt Nietzsche den Leser oder, genauer gesagt, sich selbst?

Wenig überzeugend wirkt diese Selbstinterpretation, weil die Verurteilung der dem authentischen Deutschland fernstehenden «tückischen Zwerge» die *Geburt der Tragödie* nicht daran hindert, sich auf Luther, auf die deutschen Choräle, auf Bach als die grundlegenden Momente des Hervortretens des tragischen «Wesens» des deutschen Volkes zu berufen. Ein gleichzeitiger Text feiert die «wunderbaren, tiefsinnig erregten Zeiten der Reformation»⁶⁵. Der Protestantismus wird als ein Moment der Wiedergewinnung der deutschen Identität interpretiert und gerühmt: Es gehe darum, sich den «innersten Kern der deutschen Reformation, der deutschen Musik, der deutschen Philosophie» wieder anzueignen⁶⁶. Um das Jahr 1872 hatte sich der spätere

⁶¹ SSD 5, 66-67.

⁶² SSD 5, 67, 76 und 66.

⁶³ KSA 1, 154.

⁶⁴ KSA 13, 227.

⁶⁵ KSA 1, 730.

⁶⁶ KSA 1, 710.

frontale Kampf gegen das Christentum noch nicht abgezeichnet. In den Texten, in den Notizheften und in den Briefen dieser Zeit werden eine Reihe von Unterscheidungen geltend gemacht: Man denke nur an das ausserordentlich positive Urteil über das Urchristentum oder über das Johannesevangelium.

Nicht überzeugender würde die Selbstinterpretation, wenn wir unter den «Priestern» ausschliesslich den katholischen Klerus verstehen wollten und den Ausdruck «deutsch-antichristlich» durch «deutsch-antikatholisch» ersetzten. In den Notizheften dieser Jahre kann man eine Anerkennung für die Arbeit der Jesuiten vorfinden, denen das Verdienst zugeschrieben wird, den «Ehrgeiz und den Wettkampf in der Erziehung» zur Geltung gebracht zu haben⁶⁷. Verwiesen andererseits die «tückischen Zwerge» nur auf die katholische Kirche, dann würde der Elan des Appells nicht verständlich, der an Deutschland, an ganz Deutschland, nicht nur an das mit starker katholischer Präsenz, gerichtet ist, sich von einer ausländischen Allgegenwärtigkeit zu befreien, die die Kultur des deutschen Volkes schlechthin bedrohe.

Im Übrigen erscheint das Christentum insgesamt in jenen Jahren in den Augen Nietzsches viel tiefgründiger und viel metaphysischer (in dem positiven Sinn, den der Terminus jetzt hat) als die philisterhafte und banausische Modernität, die bei Strauss und bei den anderen Autoren ihren Ausdruck findet, die darum bemüht sind, die sogenannte laizistische und wissenschaftliche Lebensanschauung zu verbreiten. Schliesslich sollte man das Misstrauen und die Feindseligkeit in Betracht ziehen, mit der der Philosoph auf den Kulturkampf blickt, der immerhin eine scharfe Polemik gegen Rom und die «Priester» mit sich bringt.

Sollte es noch Zweifel daran geben, dass die boshafte Anspielung der *Geburt der Tragödie* die Juden aufs Korn nimmt, dann werden diese definitiv von einer weiteren Passage zerstreut: Erst einmal wieder erwacht, wird das authentische Deutschland «Drachen tödten, die tückischen Zwerge vernichten und Brünhilde erwecken – und Wotan's Speer selbst wird seinen Weg nicht hemmen können»⁶⁸. Transparent ist der Verweis auf Alberich, Mime

⁶⁷ KSA 7, 394.

⁶⁸ KSA 1, 154.

und Hagen und auf das Wagner'sche Gesindel der Zwerge, das im *Ring des Nibelungen* den verderblichen Handelsgeist symbolisiert, der dem Judentum zugeschrieben wird. Alle drei gehören in der Wagner'schen Tetralogie einer «Art» an, die nicht die «Art» Siegfrieds ist⁶⁹, des unerschrockenen Helden, der Deutschland symbolisiert. Diese «Zwerge» sind nur von «Gier» beseelt⁷⁰ und ausschliesslich am Reichtum und an der Macht interessiert, staatenlos, ohne Verbindung zum «Heimatland» und zum «Mutterschoss»⁷¹, sie denken, handeln und lachen sogar «tückisch»⁷², ganz wie die «tückischen Zwerge», die *Die Geburt der Tragödie* aufs Korn nimmt.

Selbst die Einzelheiten sind aufschlussreich. Der von Nietzsche angerufene «deutsche Geist», der die «tückischen Zwerge» vernichten soll, lässt an Siegfried denken, der in der Tat mit seinem Schwert den tückischen (jüdischen) Zwerg Mime tötet; und Siegfrieds Beschreibung der abstossenden Züge Mimes⁷³ lässt an Nietzsches Beschreibung des Sokrates denken. Und schliesslich: Nach den eifernden Worten gegen die «tückischen Zwerge» wirft *Die Geburt der Tragödie* dem Leser einen ideellen Blick des Einverständnisses zu: «Ihr versteht das Wort.» Es ist der Schluss des Abschnitts, und er ruft sogleich den Schluss von *Sokrates und die Tragödie* ins Gedächtnis zurück, der in der Urfassung lautet: «Dieser Sokratismus ist die jüdische Presse: ich sage kein Wort mehr.»

Statt von «tückischen Zwerge» spricht *Die Geburt der Tragödie* bei anderer Gelegenheit von «ungeheuren von aussen her eindringenden Mächten», die das deutsche Volk und den «deutschen Geist» entstellen und beherrschen, der erneut zur «Heimkehr zum Urquell seines Wesens» aufgerufen wird. In diesem Fall wird das fremde Element, von dem es sich zu befreien gilt, mit der «romanischen Civilisation» identifiziert⁷⁴. Zweifellos wird hier unmittelbar auf Frankreich angespielt, das vom dionysischen oder sein dionysisches Wesen wiedergewinnenden Deutschland glanzvoll besiegt worden ist. Man

⁶⁹ *Siegfried* (1315 und 1779).

⁷⁰ *Rheingold* (1038).

⁷¹ *Siegfried* (602–605).

⁷² Vers 1181–1182.

⁷³ *Siegfried* (1459–1464).

⁷⁴ *KS A* 1, 128–129.

sollte allerdings nicht aus den Augen verlieren, dass das Land der Aufklärung, des Optimismus und der Zivilisation auf «Judaea» verweist. Dies gilt nicht nur für Wagner. Wir sprachen schon von Nietzsches Verurteilung der «französisch-jüdischen «Eleganz» sowie davon, dass Malwida von Meysenbug Franzosen und Juden aufgrund des beiden gemeinsamen «colossalen Optimismus» einander angenähert hatte. Schon in der Analyse Schopenhauers verweist der Optimismus auf das Land der unaufhörlichen revolutionären Umwälzungen, alle vom törichtem Anspruch genährt, Institutionen zu schaffen, die das irdische Glück für alle gewährleisten, um damit das Ideal konkret werden zu lassen, das im Zentrum des Judentums steht⁷⁵. Ähnlich verurteilt Treitschke den «jüdisch-französischen Radikalismus»⁷⁶. In der Kultur, die darum bemüht ist, das Deutschtum in Entgegensetzung zu Zivilisation und Revolution zu würdigen, werden Franzosen und Juden der Tendenz nach gleich. So auch bei Nietzsche.

Sollten die «tückischen Zwerge» überhaupt etwas mit dem Christentum zu tun haben, dann könnten sie mit dem von Schopenhauer verurteilten «verjudeten Christentum» oder mit der Kirche gleichbedeutend sein, die Wagner später als «die lateinisch-semitische Kirche» bezeichnet⁷⁷. Dabei bleibt bestehen, dass der junge Nietzsche das Johannesevangelium positiv bewertet, in dem sich das Christentum tendenziell von seinem jüdischen Ursprung ablöst, um sich Griechenland anzunähern.

Während sich das mit «Zivilisation» gleichbedeutende Judentum in Frankreich aufs Engste mit der volkstümlichen Kultur verbunden hat und praktisch eins mit ihr bildet, ist es in Deutschland zum Glück noch weitgehend ein Fremdkörper. Nur von hier aus kann deshalb die erhoffte tragische und dionysische Regeneration ihren Ausgang nehmen:

Man müsste auch an unserem deutschen Wesen schmerzlich zweifeln, wenn es bereits in gleicher Weise mit seiner Cultur unlösbar verstrickt, ja eins geworden wäre, wie wir das an dem civi-

⁷⁵ Schopenhauer. *Werke* 4, 236.

⁷⁶ Treitschke 1981 IV, 486.

⁷⁷ *SSD* 5, 280.

lisirten Frankreich zu unserem Entsetzen beobachten können; und das, was lange Zeit der grosse Vorzug Frankreichs und die Ursache seines ungeheuren Uebergewichts war, eben jenes Einssein von Volk und Cultur, dürfte uns, bei diesem Anblick, nöthigen, darin das Glück zu preisen, dass diese unsere so fragwürdige Cultur bis jetzt mit dem edeln Kerne unseres Volkscharakters nichts gemein hat⁷⁸.

Trotz des Einflusses, den die jüdische Intellektualität in der Musik, im kulturellen Leben insgesamt und besonders in der Presse ausübt, ist sie weiterhin dem deutschen Volk zutiefst fremd, da es ihr noch nicht gelungen ist, seine «herrliche, innerlich gesunde, uralte Kraft [anzugreifen, D.L.] die freilich nur in ungeheuren Momenten sich gewaltig einmal bewegt und dann wieder einem zukünftigen Erwachen entgegenträumt»⁷⁹.

Alexandrinismus, Judentum und «jüdisch-römische» Welt

Bei genauerem Hinsehen ist die Verbindung von Judentum und romanischer Welt ein altes Phänomen; sie fällt mit der Krise der authentischen Gräzität zusammen, die einerseits von der Verbreitung des Judentums, andererseits vom Einbruch des römischen Heeres und der römischen Macht übermannt worden war. Für Nietzsche steht ausser Zweifel: Das Ende der tragischen Gräzität ist der «Sieg der jüdischen Welt über den geschwächten Willen der griechischen Kultur», und auf «Judaea» verweisen der «römisch-universelle Hellenismus» und der «Alexandrinismus»⁸⁰. Deshalb bewegt sich der «Alexandrinier» Ritschl – nach Ansicht des Autors der *Geburt der Tragödie* – in einer «jüdisch-römischen» Auffassung.

Nietzsche nimmt auf die ganz bestimmte Geschichtsepoche der «Begegnung des Hellenismus mit dem Judentum» Bezug. Im gleichen Jahr wie *Die*

⁷⁸ KSA 1, 146.

⁷⁹ KSA 1, 146-147.

⁸⁰ KSA 7, 80-81.

Geburt der Tragödie veröffentlicht, spricht auch *Der alte und der neue Glaube* von Strauss, wenn auch mit einem ganz anderen Werturteil, von der «jüdisch-alexandrinischen Religionsphilosophie» und bringt Sokrates und Platon mit den «Juden» der «letzten Bücher des Alten Testaments» in Verbindung: Im einen wie im anderen Fall sehen wir den Glauben an die «Belohnungen und Strafen in der künftigen Welt» auftauchen⁸¹. Um es mit Burckhardt zu sagen, dem Nietzsche damals viel Aufmerksamkeit widmete: Es ist der Zeitpunkt, zu dem die Griechen und die Römer, unfähig dazu, ihre Religion und ihre Kultur zu erneuern, «*ad hoc* auf Juden (Christen) angewiesen» waren⁸². Diese These muss den jungen Ordinarius in Basel stark beeindruckt haben, wie aus folgendem, von Cosima Wagner an ihn gerichteten Brief erhellt: «Ich entsinne mich dabei, dass J. Burckhardt Ihnen gesagt [hat,] Platon habe vieles von den Juden»⁸³. Darin besteht die Katastrophe des Alexandrismus. Nietzsche hebt hervor, dass die jüdische mit der ägyptischen und indischen Kultur schon recht früh einen Einfluss auf die griechische Philosophie genommen hat⁸⁴.

Mit dem Alexandrismus ergibt sich ein qualitativer Sprung und eine neue und radikal negative Situation. Noch die vierte *Unzeitgemässe* bezieht sich kritisch darauf. Wenn mit Alexander dem Grossen «die Hellenisierung der Welt und, diese zu ermöglichen, die Orientalisierung des Hellenischen» herbeigeführt wurde, dann zeichnet sich jetzt eine Gegenbewegung am Horizont ab: «Die Erde, die bisher zur Genüge orientalisiert worden ist, sehnt sich wieder nach der Hellenisierung.» Es ist, «als ob der Pendel der Geschichte wieder [...] zurückschwänge»; aber es geht nicht darum, im Verlauf dieser Gegenbewegung bei der «alexandrisch-griechischen Welt» stehen zu bleiben. Man muss bis zur Wiedergewinnung der authentischen Gräzität weitergehen: dafür ist «eine Reihe von Gegen-Alexandern nöthig geworden»⁸⁵. Bedeutsam ist, dass der Wendepunkt in dem historischen Prozess, der Alexandrismus und Zivilisation überwinden soll, in dem Autor, der sich

⁸¹ Strauss 1872, 41 und 125.

⁸² Burckhardt 1978 4, 32.

⁸³ Brief vom 16.1.1875 (KSB 2, 16).

⁸⁴ KSA 1, 806.

⁸⁵ KSA 1, 446-447.

im Kampf gegen das «Judentum in der Musik» engagiert, und in der Pseudokultur der Moderne gefunden wird. Genauer betrachtet ist die «Orientalisierung des Hellenischen» und der Welt in Wahrheit ihre unheilvolle Verjudung.

Wir schreiben das Jahr 1876. Im Mai erhält Nietzsche einen Brief, der das «Judenpack mit den krummen Nasen» als eine «culturfeindliche Race» brandmarkt⁸⁶. Absender des Briefes ist der Dirigent Carl Fuchs, der bis zum Schluss gute Beziehungen zu dem Philosophen unterhält und der glaubt, mit seinem Gesprächspartner im Einklang zu sein, wenn er sich so ausdrückt. Zumindest bis 1876 fühlt sich Nietzsche also in einer mit antijüdischem Gift saturierten Umgebung wohl. Die vierte *Unzeitgemässe* denunziert etwas recht Beunruhigendes: «Die Menschen [...], die mit Geld Handel treiben» (ein Wirtschaftszweig, der in «besondere Hände» gelangt ist und «im Dienste einer eigensüchtigen staatlosen Geldaristokratie» steht⁸⁷), sind «die herrschende Macht in der Seele der modernen Menschheit, als der begehrlichste Theil derselben» geworden⁸⁸. Kunst und Theater sind inzwischen der «brutalen Gier nach Geldgewinn von seiten der Unternehmenden» unterworfen⁸⁹. So erklären sich die «grossen Siege» von Meyerbeer, die mit einem «überaus künstlich gesponnenen Gewebe von Beeinflussungen aller Art» erreicht worden sind; so wird man «auf diesem Gebiete zum Herren»⁹⁰. Auf der Gegenseite erfährt Wagner, der sich um die Verteidigung der Reinheit der deutschen Sprache und einer authentischen volkstümlichen Kunst verdient macht, «die Feindseligkeit und die Tücke» – erneut sehen wir die «tückischen Zwerge» am Werk – von Kreisen, die gegen die grosse Initiative von Bayreuth «wüthend» sind, weil sie darin mit Recht «eine ihrer tiefsten Niederlagen» erblicken⁹¹.

Wir sprachen schon von Cosimas Aufforderung zur Selbstzensur. Dies sollte vielleicht dazu veranlassen, die der «aufklärerischen» Wende voraus-

⁸⁶ Brief vom 26.5.1876 (KSB 2, 334).

⁸⁷ KSA 1, 774.

⁸⁸ KSA 1, 462.

⁸⁹ KSA 1, 448.

⁹⁰ KSA 1, 474.

⁹¹ KSA 1, 450.

gehenden Texte sozusagen im Gegenlicht zu lesen. Wenn wir in den Basler Vorträgen auf die Behauptung treffen, wonach «im Journal die eigenthümliche Bildungsabsicht der Gegenwart [kulminiert]» und die Vulgarität des Modernen einen besonders klaren Ausdruck findet⁹², dann müssen wir uns vor Augen halten, dass in jenen Jahren für Nietzsche wie auch für Wagner Journalismus letztlich gleichbedeutend mit Judentum ist. Der leeren Intellektualität der modernen Zivilisation wird der «Genius» entgegengesetzt, der sich allerdings nur entfalten kann, «wenn er im Mutterschosse der Bildung eines Volkes gereift und genährt ist». «Ohne diese schirmende und wärmende Heimat» – unterstreicht der dritte Vortrag *Über die Zukunft unserer Bildungsanstalten* –, wird es ihm nicht gelingen, «die Schwingen zu seinem ewigen Flug zu entfalten»⁹³. Erneut werden wir auf ein inzwischen gut bekanntes polemische Motiv zurückgeführt: staatenlos und gezwungen, sich immer in einer erlernten Sprache auszudrücken, ist der Jude (nach Wagner) nicht zu wahrer Genialität und künstlerischer Kreativität fähig: Man kann nicht «wirklich in einer fremden Sprache dichten»⁹⁴.

Ausser dem Fehlen einer Muttersprache ist es der Intellektualismus, der die Juden hoffnungslos vom authentischen Kunstschaffen und von der Genialität im Allgemeinen fernhält. Wagner ist ein unerbittlicher Kritiker des «dialektischen Judenjargons» und der künstlichen, wenn auch «eleganten» Dialektik, deren sich die jüdischen Feinde des Musikers bedienen. Nietzsche beklagt seinerseits wiederholt nicht nur die Rolle der Dialektik («eigentümliches Element» des Sokratismus) und der «Superfötation des Logischen» bei der Zerstörung der Tragödie⁹⁵, sondern bringt die Dialektik auch in Verbindung zum «Sokratismus unsrer Zeit» und zur «Presse». Mehr noch: «Die Dialektik ist die Presse»⁹⁶, und die Presse verweist, wie wir wissen, auf das Judentum. Man darf auch nicht vergessen, dass die Dialektik gleichbedeutend mit «Optimismus»⁹⁷, besser noch mit der «Gier der unersättlichen op-

⁹² KSA 1, 671.

⁹³ KSA 1, 700.

⁹⁴ SSD 5, 71.

⁹⁵ KSA 1, 545-546 und KSA 7, 12-13.

⁹⁶ KSA 7, 13.

⁹⁷ KSA 1, 94-95.

timistischen Erkenntnis» ist⁹⁸. Als genügten nicht schon der Intellektualismus und der Optimismus, gesellen sich jetzt auch noch die «Gier» und die «Unersättlichkeit» hinzu: Erneut werden wir auf das Judentum oder, genauer gesagt, auf die antijüdischen Stereotype zurückgeführt.

Gleich nach der Veröffentlichung der *Geburt der Tragödie* zeigt sich Rohde besorgt: Schwerlich wird das Buch bei der «versammelten Synagoge», das heisst bei den Literaturzeitschriften Erfolg haben; nicht viel besser sind auch die Aussichten, was die Art «versammeltes Alexandria» betrifft, das die «philologischen Specialzeitschriften» darstellen⁹⁹. Unmittelbar wird hier auf die alexandrinische Kultur angespielt, aber man darf nicht vergessen, dass diese ihrerseits auf den vom Judentum im hellenistischen Zeitalter und besonders in dieser ägyptischen Stadt ausgeübten Einfluss verweist. Signifikanterweise wird sich Mommsen wenige Jahre später, im Verlauf des Antisemitismusstreits, für die Verteidigung der «jüdisch-alexandrinischen Literatur» gegen die Angriffe Treitschkes stark machen¹⁰⁰.

In den vorbereitenden Aufzeichnungen zur ersten *Unzeitgemässen* finden wir einen Vermerk über Strauss, über den man sich Gedanken machen sollte: «Irgend Jemand hat mir einmal gesagt, Sie sein ein Jude und als solcher des Deutschen nicht vollständig mächtig»¹⁰¹. Dies ist auch der Fall bei Eduard Devrient, einem Theatermenschen und Autor eines Memoirenbandes über Felix Mendelssohn-Bartholdy, den grossen Musiker jüdischer Herkunft. Dieser Text ist Gegenstand eines Verrisses, der sich ausschliesslich auf den sprachlichen und grammatischen Aspekt konzentriert: Es herrsche ein «würdeloser Stil», wir stiessen auf «Nachlässigkeiten und Verunstaltungen im Gebrauch der deutschen Sprache», ja sogar auf eine «Entstellung der deutschen Sprache», die eine strenge Antwort verlange. Dieses «Handlangerdeutsch» oder «Kutscherdeutsch» darf nicht geduldet werden. Genauer gesagt, benutzt Devrient bei der Rekonstruktion seiner Begegnung mit dem «jungen Juden» Mendelssohn und in seinem Memoiren-Buch ein «Juden-

⁹⁸ KSA 1, 102.

⁹⁹ Brief vom 9.1.1872 (KSB 2, 502).

¹⁰⁰ Mommsen 1965, 214.

¹⁰¹ KSA 7, 589.

deutsch»¹⁰², da die Juden, wie wir wissen, die Sprache des Landes, in dem sie leben, immer als Ausländer sprechen. Wagner schliesst mit einem Warnsignal ab: Die Entstellung «unserer deutschen Sprache» bringt die Identität Deutschlands und seines Volkes in Gefahr, denn es handelt sich um ein unverzichtbares Gut: «Vaterland und Muttersprache: weh denen, die zu ihren Waisen werden!»¹⁰³. Kehren wir jetzt zur Anklagerede der ersten *Unzeitgemässen* zurück:

Denn wer sich an der deutschen Sprache versündigt hat, der hat das Mysterium aller unserer Deutschheit entweiht: sie allein hat durch alle die Mischung und den Wechsel von Nationalitäten und Sitten hindurch sich selbst und damit den deutschen Geist wie durch einen metaphysischen Zauber gerettet. Sie allein verbürgt auch diesen Geist für die Zukunft, falls sie nicht selbst unter den ruchlosen Händen der Gegenwart zu Grunde geht.¹⁰⁴

Judenhass und Antisemitismus – theoretischer und artistischer Überschuss bei Nietzsche und Wagner

Sollten wir also die Schriften vor der «aufklärerischen» Periode als eine Reihe von antisemitischen Schmähschriften liquidieren? Zunächst ist anzumerken, dass Nietzsche, wie seine weitere Entwicklung bestätigt, auch in jungen Jahren dem rassistischen Antisemitismus im Wesentlichen fernsteht, der dagegen bei Wagner eine Rolle spielt. Das in der *Geburt der Tragödie* unter Anklage gestellte Judentum wird nicht im rassistischen Sinn definiert. In dem schon zitierten Brief aus dem Jahre 1870, der sich ironisch über «unsere Juden» ausdrückt, fallen die von Nietzsche gesetzten Anführungszeichen auf, und er fügt, an seinen Freund Gersdorff gerichtet, hinzu: «Du weisst, wie weit der Begriff reicht.» Um immer im gleichen Freundeskreis zu bleiben,

¹⁰² SSD 8, 227; 229; 231 und 238.

¹⁰³ SSD 10, 272.

¹⁰⁴ KSA 1, 228.

haben wir gesehen, dass Rohde vor allem die «Verschnittenen am Geiste» aufs Korn nimmt. In diesem Fall ist es also besser, von Judenhass zu sprechen und nicht von Antisemitismus.

Hinzuzufügen ist, dass die Feindseligkeit gegen das Judentum oder der Judenhass des jungen Philologieprofessors, wenn auch mehrfach gefiltert, sicherlich eine bedeutende Rolle bei der Verurteilung der Moderne spielt. In diesem Sinne kann Cosimas Aufforderung zur sprachlichen Vorsicht positiv gewirkt haben: Die Selbstzensur blieb keineswegs auf verbaler Ebene stehen, sondern hat auch eine Art Sublimierung und ein Hinausgehen über die Unmittelbarkeit angeregt, und zwar in dem Sinne, dass sich die unerbittliche Analyse der Moderne in gewisser Weise gegenüber den Motiven des Judenhasses, die sie begleiten, verselbständigt hat. Zum Beispiel steht ausser Zweifel, dass sich die Kritik an einer Kultur, die sich auf einen vermassten Journalismus reduziert, von Motiven des Judenhasses nährt; es bleiben jedoch der Reiz und die Frische einer Analyse der Modernität als «einer zusammengehörigen Gesellschaft, die sich verschworen zu haben scheint, sich der Musse- und Verdauungsstunden des modernen Menschen, das heisst seiner «Kulturmomente» zu bemächtigen und ihn in diesen durch bedrucktes Papier zu betäuben»¹⁰⁵. Wahrscheinlich spielen die Feindseligkeit gegen das Judentum und der Judenhass eine Rolle auch bei der Kritik der Eile und der Aufregung des modernen Intellektuellen und bei der Kritik an Strauss. Wiederholt nimmt Wagner «den geschäftigen und ruhelosen jüdischen Geist»¹⁰⁶, die «Überstürzung» aufs Korn, die bei Eduard Devrient in vollem Einklang mit seinem fürchterlichen Deutsch steht¹⁰⁷. Lehrreich ist dennoch, trotz allem, Nietzsches Verurteilung des Intellektuellen, der sich durch die Eile und die Aufregung auf einen «erschöpften Arbeiter» reduziert und damit jede kritische Fähigkeit verloren hat: «Unseren Gelehrten fällt sogar, wunderlicher Weise, die allernächste Frage nicht ein: wozu ihre Arbeit, ihre Hast, ihr schmerzlicher Taumel nütze sei»¹⁰⁸.

¹⁰⁵ *KSÄ* 1, 161.

¹⁰⁶ *SSD* 8, 256.

¹⁰⁷ *SSD* 8, 226.

¹⁰⁸ *KSÄ* 1, 202-203.

Bestimmte Analysen zeigen nicht nur ein Hinausgehen über den Judenhass, sondern auch über die erklärermassen reaktionären Intentionen des Autors. Etwas Ähnliches kann auch von Wagner gesagt werden: Das gleiche Verhältnis, das zwischen seinen Prosaschriften einerseits und seinen Opern andererseits vorliegt, besteht bei Nietzsche zwischen den Briefen und den Notizheften einerseits und der *Geburt der Tragödie*, den Vorträgen *Über die Zukunft unserer Bildungsanstalten* und der ersten *Unzeitgemässen* andererseits.

Aus dem Italienischen von Erdmute Brielmayer.

Für diesen Vortrag habe ich einige Seiten aus meinem Buch: «Nietzsche, il ribelle aristocratico. Biografia intellettuale e bilancio critico». Torino 2002, übernommen.

Literaturverzeichnis

- Boehlich, Walter (Hg.). *Der Berliner Antisemitismusstreit*. Frankfurt am Main 1965.
- Burckhardt, Jacob. «Weltgeschichtliche Betrachtungen». In: *Gesammelte Werke*, Band 4, herausgegeben von Jacob Oeri. Basel/Stuttgart 1978.
- Mommsen, Theodor. «Auch ein Wort über unser Judenthum». Seite 210-225. In: Walter Boehlich (Hg.). *Der Berliner Antisemitismusstreit*. Frankfurt am Main 1965.
- Schopenhauer, Arthur. «Parerga und Paralipomena». In: *Sämtliche Werke*, Band 4, herausgegeben von Wolfgang Freiherr von Löhneysen. Darmstadt 1967–1982.
- Strauss, David Friedrich. *Der alte und der neue Glaube*. Leipzig 1872.

Wagner und Nietzsche. Übermensch unter sich

Gert Mattenklott

Es beginnt alles eher allzu-, als übermenschlich. Wagner, auf Durchreise in Leipzig, erfährt bei einer Plauderei im Salon seiner Schwester mit dem Altphilologen Ritschl von zwei studentischen Verehrern und äussert den Wunsch, die beiden kennen zu lernen. Der eben vierundzwanzigjährige Nietzsche wird zusammen mit seinem Kommilitonen und Freund Windisch auf den Abend des 8. November 1868 in den Salon des Ehepaars Brockhaus eingeladen. Der Student glaubt an eine grosse Soirée und forciert den Schneider, einen frisch bestellten Ballanzug am Nachmittag abzuliefern. Erst kommt der Schneider gar nicht, spät schickt er schliesslich einen Boten. Die Sachen scheinen zu passen, da präsentiert der Lieferant die Rechnung. Der Kunde hat das Geld nicht parat und ist nun auch in Eile. Die Szene in Nietzsches Bericht an den Freund Erwin Rohde:

Der Mann wird dringender, die Zeit wird dringender; ich ergreife die Sachen und beginne sie anzuziehen, der Mann ergreift die Sachen und hindert mich sie anzuziehn: Gewalt meiner Seite, Gewalt seiner Seite! Scene. Ich kämpfe im Hemde: denn ich will die neuen Hosen anziehn. / Endlich Aufwand von Würde, feierliche Drohung, Verwünschung meines Schneiders und seines Helfershelfers, Racheschwur: während dem entfernt sich das Männchen mit meinen Sachen. Ende des 2ten Aktes: ich brüte im Hemde auf dem Sofa und betrachte einen schwarzen Rock, ob er für Richard gut genug ist. / – Draussen giesst der Regen. – / Ein viertel auf Acht: um halb acht, habe ich mit Windisch verabredet, wollen wir uns im Theatercafé treffen. Ich stürme in die finstre

regnerische Nacht hinaus, auch ein schwarzes Männchen, ohne Frack, doch in gesteigerter Romanstimmung: das Glück ist günstig, selbst die Schneiderscene hat etwas Ungeheuerlich-Unalltäglichen.¹

Die Szene könnte bei E.T.A. Hoffmann stehen, derart dicht sieht der Berichterstatter hier Banales und «Ungeheuerliches», grotesken Philisteralltag und das Ideal seiner «Zukunftsmusik» auf märchenhaft unwirkliche Art aneinander grenzen. Es geht nun zwar ganz familiär und behaglich zu an diesem Abend. Wagner erzählt säckselnd Anekdoten, man schwärmt gemeinsam von Schopenhauer und verlacht die akademische Professorenschaft. Dem jungen Besucher aber ist klar, dass er soeben die Schwelle zu einer anderen Welt überschritten hat. Schon der nächste Brief an Rohde markiert den Abstand:

Jetzt wo ich wieder das wimmelnde Philologengezücht unserer Tage aus der Nähe sehe, wo ich das ganze Maulwurfstreiben, die vollen Backentaschen und die blinden Augen, die Freude ob des erbeuteten Wurms und die Gleichgültigkeit gegen die wahren, ja aufdringlichen Probleme des Lebens täglich beobachten muss, und nicht nur an der jungen Brut, sondern an den ausgewachsenen Alten: da kommt es mir immer begreiflicher vor, dass wir beide, falls wir nur unserm Genius treu bleiben, nicht ohne mannichfache Anstösse und Quertreibereien unsern Lebensweg gehen werden [...] Denken wir an Schopenhauer und Richard Wagner, an die unverwüstliche Energie, mit der sie den Glauben an sich unter dem Halloh der ganzen «gebildetenWelt» aufrecht erhielten.²

Durchaus «märchenhaft» geht es denn aber weiter, indem diese «gebildete Welt» den zur Sezession von den Philistern Entschlossenen jäh auf ihre Seite

¹ Brief vom 9.11.1868 (BW/I/2, 340-341).

² Brief vom 20.11.1868 (BW/I/2, 344).

zu ziehen scheint. Anstelle eines mit Rohde in Paris geplanten Lebens als philosophische Flaneurs winkt dem noch Unpromovierten und Unhabilitierten durch Ritschls Vermittlung bereits kurze Zeit später, im Januar 1869, eine Professur in Basel. Der sich im gesellschaftlichen Leben von Leipzig eben noch in einer «aschgrauen Wolke der Einsamkeit» sah; der bei einer Aufführung der *Meistersinger* «die stärkste Empfindung [hatte,] plötzlich zu Hause und heimisch zu sein»; dem sein «sonstiges Treiben [...] wie ein ferner Nebel [erschien], aus dem ich erlöst war»³, nimmt diese Herausforderung im Bündnis mit «dem grossen Mystagogen Schopenhauer»⁴ und dem Genius Wagner an, der zum Entzücken des Schreibers «brieflich grüssen» lässt.

Bereits aus Basel datiert dann ein Geburtstags-, ein Jüngerbrief vom 22. Mai 1869 an Richard Wagner, in dem der Schreiber sich zur Schar *paucorum hominum* rechnet, denen «es vergönnt ist, das Licht zu sehen und sich an ihm zu wärmen, wenn die Masse noch im kalten Nebel steht und friert». Sodann das Bekenntnis:

Nun habe ich es gewagt, mich unter die Zahl dieser pauci zu rechnen, nachdem ich wahrnahm, wie unfähig fast alle Welt, mit der man verkehrt, sich zeigt, wenn es gilt, Ihre Persönlichkeit als Ganzheit zu fassen, den einheitlichen, tiefethischen Strom zu fühlen, der durch Leben Schrift und Musik geht, kurz, die Atmosphäre einer ernsten und seelenvolleren Weltanschauung zu spüren, wie sie uns armen Deutschen durch alle möglichen politischen Misere, durch philosophischen Unfug und vordringliches Judenthum über Nacht abhanden gekommen war. Ihnen und Schopenhauer danke ich, wenn ich bis jetzt festgehalten habe an dem germanischen Lebensernst, an einer vertieften Betrachtung dieses so räthselvollen und bedenklichen Daseins.⁵

³ Brief vom 22. und 28.2.1869 (BW I/2, 379).

⁴ Brief vom 11.4.1869 (BW I/2, 386).

⁵ Brief vom, 22.5.1869 (BW II/1, 8-9).

Dass er sich bei Wagner, «erhoben und erschüttert» von dessen «Idealität» «in der Nähe des Göttlichen» fühle, schreibt er in ähnlichem Sinn an Gersdorff⁶ und an Rohde, dass er in Tribschen Schopenhauer und Goethe, Aischylos und Pindar leben fühle⁷.

Märchenhaft, romanhaft, dramatisch, magisch – so attribuiert der junge Nietzsche seine Begegnung mit dem Komponisten, doch die Gewalt, mit der sie ihn ergreift, lässt keinen Zweifel daran, dass seine Wahrnehmungsweise ihren Horizont nicht in der bürgerlichen Kunstwelt findet. Zwar zählt er seine Besuche in Tribschen mit der Gewissenhaftigkeit eines Buchhalters – 23 werden es bis zu Wagners Wechsel nach Bayreuth sein –, doch er erlebt sie als ein Verwandeltes. Bezeichnend genug, dass die Briefe an die Mutter und die Freunde aus dieser Zeit insgesamt nur wenige Zeilen über Wagners Musik enthalten, darunter so gut wie nichts über Höreindrücke im Einzelnen, geschweige denn über handwerklich Künstlerisches. Neben Schopenhauer wird vielmehr auch Wagner zum Zeugen einer neuen Weltanschauung, deren erhabene Dimensionen man nur angemessen begreife, wenn man sie als Erben der Allerältesten auffasse, sei es der griechischen Antike (soeben noch der klassischen), sei es der germanischen Vorzeit. Deren Kunstwelten sind im Verständnis dieser erneuerten «Querelle des anciens et des modernes» Lebenswelten, und darin vor allem sind sie Vorbild. Aus Kunst und Wissenschaft vom Leben abgespaltene Berufe gemacht zu haben, gilt Nietzsche als Merkmal der Philisterwelt, daher die Betonung des «ganzheitlich Weltanschaulichen» bei seinen Vorbildern. Wissenschaftliche Denkweise und ästhetisches Formbewusstsein sollen unmittelbar Lebensmächte werden. Dieses Credo sucht und findet Nietzsche bei seinen Lehrern dieser Jahre: Zukunftsmusik freilich, die nicht nur aus dem Konzertsaal kommen kann. So erstreckt sich der lebensweltliche Gesamtzusammenhang auf kuriose Weise bis auf die Ernährung, etwa wenn er dem Freiherrn von Gersdorff – unter Berufung auf Wagner – vom Vegetarismus abrät: «Der Canon, den die Erfahrung auf diesem Gebiete giebt, ist der: geistig produktive und gemüthlich intensive Naturen *müssen* Fleisch haben. Die andre Le-

⁶ Vgl. Brief vom 4.8.1869 (*BW* II/1, 35–37).

⁷ Vgl. Brief vom 3.9.1869 (*BW* II/1, 51–53).

bensweise bleibe den Bäckern und Bauern, die nichts als Verdauungsmaschinen sind»⁸.

Zum Gewährsmann der diversen Lebensreformfilialen und ihres Sektengewesens im späten 19. und fernerem 20. Jahrhundert konnte Nietzsche werden, indem er gewisse Motive des späteren Naturalismus und der Jugendbewegung, antisemitischer Paranoia und eines weltanschaulichen Holismus vorwegnahm, ohne dass man ihn dazu umständlich hätte interpretieren oder gar umdeuten müssen. Allerdings geht diese emphatisch aufs Handeln gerichtete Lebensphilosophie mit der ästhetischen Theoriebildung Hand in Hand. Dass Hegel und sein Erbe Friedrich Theodor Vischer zurückbleiben müssen, ist selbstverständlich, doch auch die ehrwürdigen Unterscheidungen, mit denen die aufklärerische Semiotik die einzelnen Künste und ihre Besonderheiten begründet und rechtfertigt, sind im Lichte von Wagners Gesamtkunstwerken obsolet geworden: «Natürlich ist mir Wagner im höchsten Sinne förderlich, vornehmlich als Exemplar, das aus der bisherigen Ästhetik unfassbar ist. Es gilt vor allem, kräftig über den Lessingschen ›Laokoon‹ hinauszuschreiten: was man kaum aussprechen darf ohne innere Beängstigung und Scham»⁹. Was sich hier ankündigt und in den nächsten Jahren vollzieht, ist der Exodus aus der akademischen Philosophie und Philologie zugunsten einer paradoxal angesiedelten *prima philosophia*: in einem zweifelhaften Niemandsland zwischen vitalistischer Weltanschauung und fingierend vorwegnehmender Überbietungsrhetorik. Es ist eines der vielen Verjüngungsunternehmen in der deutschen Kulturgeschichte seit der Frühromantik des Sturm und Drang und einmal mehr darauf aus, einer vermeintlich in Überbildung erstarrten Kultur ideologiekritisch ihre eigene Musik vorzuspielen, um sie das Tanzen zu lehren. Einen «Narren auf eigne Hand» nennt sich Nietzsche bei seinem Unternehmen, das er ohne Vorbild wähnt¹⁰.

Kein Zweifel, vor unseren Augen vollzieht sich eine Inszenierung grossen Stils, die Leben und Werk Nietzsches einbegreift und Schopenhauer und

⁸ Brief vom 28.9.1869 (BW II/2, 58).

⁹ Brief vom 7.10.1869 (BW II/1, 63).

¹⁰ Brief vom 15.2.1870 (BW II/2, 94).

Wagner, die philosophischen und ästhetischen «Mystagogen» und «Magier», als Laren dieses Unternehmens einsetzt. Dem heiteren Ton eines Geburtstagsbriefs entsprechend lautet die Grussapostrophe eines Briefes an Wagner: «Pater Seraphice», der Geburtstagswunsch lautet: «Mögen Sie mir bleiben, was Sie mir im letzten Jahr gewesen sind, mein Mystagog in den Geheimlehren der Kunst und des Lebens», und der Brief ist gezeichnet von «Eine[m] der seligen Knaben»¹¹. Dass Wagner zeitweilig die ihm von Nietzsche angebotene Jüngerschaft zu schätzen wusste und auch anzunehmen bereit gewesen zu sein scheint, was Nietzsche als seine Bestimmung ansah: nicht bloss «seliger Knabe» eines Einsiedlers in der Schlusszene des grossen Welttheaters zu bleiben, sondern eine Art Petrus von Wagners Kirche zu werden, steht auf einem anderen Blatt. «Von allen Seiten gähnt das Verderbliche und Schreckliche», diagnostiziert Nietzsche an Gersdorff den Zustand der eigenen Zeit¹², für die ihm Wagner als Retter und Erlöser nur ein Jahrhundert zu früh gekommen zu sein scheint.

In welchem genauen Sinn Nietzsche ein Vorfahr der Propagandisten des «neuen Menschen» im 20. Jahrhundert gewesen ist, mit welchem Recht er als philosophischer Mystiker *incognito* Vorbild für dessen Propheten vom *Monte Verità* bis zu Jahnns *Ugrino* und vor allem 1914 für den «Fortekreis» um Däubler, Scholem, Martin Buber, Florens Christian Rang und Walter Rathenau sein konnte, erhellt aus einem Brief Nietzsches vom 15. Dezember 1870 an Erwin Rohde. Bereits im November des Jahres hatte er angesichts der «schrecklichen Untergründe des Seins» an Gersdorff als «Kämpfer der kommenden Culturperiode» geschrieben. Dem Freund Rohde vertraut er um Weihnachten desselben Jahres einen Plan an, den er als Parallelaktion zu Wagners Bayreuther Vorhaben ansieht. Es geht ihm um nichts Geringeres als um die Stiftung eines Ordens, in dem sich die wissenschaftliche Elite der Zeit abseits der akademisch institutionalisierten Wissenschaften in einer Art geistigen Selbsthelfertums zusammenschliessen sollte, analog zur ästhetischen in Bayreuth. «Ich habe mit Wagner eine Alliance geschlossen. Du kannst Dir gar nicht denken, wie nah wir uns jetzt stehen und wie unsre

¹¹ Brief vom 21.5.1870 (BW II/2, 122-123).

¹² Brief vom 11.3.1870 (BW II/2, 106).

Pläne sich berühren», schreibt er an Erwin Rohde¹³. Die Kritik an der Universität ist vernichtend: «Es ist ein ganz radikales *Wahrheits*wesen hier nicht *möglich*. Insbesondere wird etwas wahrhaft Umwälzendes von hier nicht seinen Ausgang nehmen können. / Sodann können wir nur dadurch zu wirklichen *Lehrern* werden, dass wir uns selbst mit allen Hebeln aus dieser Zeitluft herausheben und dass wir nicht nur weisere, sondern vor allem *bessere* Menschen sind»¹⁴. Ein Bruch «mit der bisherigen Philologie und ihrer Bildungsperspektive» sei unumgänglich, «eine klösterlich-künstlerische Genossenschaft zu gewinnen» das Gebot der Stunde. Das Konzept hat eine insulare Gestalt. Eine «neue Form der Akademie» soll an die Stelle der überalterten bourgeoisen treten. Wie ernst das alles gemeint ist und wie lebenspraktisch gedacht, geht aus dem Vorschlag hervor: «Auch wollen wir in *Lotterien* unser «Glück» versuchen, wenn wir Bücher schreiben, so verlange ich für die nächste Zeit die höchsten Honorare»¹⁵. Der Brief ist gezeichnet von «Frater Friedericus. Tribschen bei Luzern».

Daraus wird nun nichts – aus Geldmangel, den selbst im Verein Lotterie und Verleger nicht beheben können. Wohl aber lässt das Projekt ein Defizit und einen Anspruch hervortreten. Philosophie und Philologie können ihrem eigenen Anspruch nicht nur als Propheten oder Jünger der Künste nachkommen – genauer: der einzigartigen Kunst Richard Wagners. Wie aber denn? Ein ewiger Adept kann und will Nietzsche nicht sein. – Seine *crux* ist rhetorischer Natur. Vom ersten Tag ihrer Begegnung an steht das Verhältnis zwischen ihm und Wagner im Zeichen des Superlativs. Es beginnt mit dem Übertritt aus dem Lager der Philister in das des Geistes und endet nur temporär mit dem Plan eines ausseruniversitären Ordens der Wissenschaften ohne die Aussicht einer Verwirklichung. Eine qualitative Differenz, wie er sie meint, kann er im Grunde nur quantitativ bezeichnen; daher die ohnmächtige Rhetorik der Überbietungen und Superlative. Kann man sich vorstellen, wie Wagner auf Briefe wie den Konfessionsbrief über die *pauci homines* hätte antworten sollen? Man kann es nicht. Nietzsches rheto-

¹³ Brief vom 28.1.1872 (*BW* II/2, 279).

¹⁴ Brief vom 15.12.1870 (*BW* II/2, 165).

¹⁵ Brief vom 15.12.1870 (*BW* II/2, 166).

rische Attitüde einer quasi religiösen Verehrung ist die Versicherung absoluter Demut und Unterwerfung. Dagegen ist kein Kraut gewachsen. Kein Wunder, dass Wagner beunruhigt, ja erschrocken ist: Übermenschen unter sich haben in dieser Situation keine Verkehrsregeln. Wie unterwirft man sich einem, der bereits die äusserste Geste der Unterwerfung ausführt und deshalb eigentlich nur noch gewinnen kann? Wagner antwortet, indem er die Verehrung Nietzsches – statt den Versuch zu machen, sie seinerseits zu überbieten – pathologisiert. Eine Nervenschwäche Nietzsches scheine der Grund zu sein, später ein «Krampf», in den der Philosoph falle, sobald er durch den Inbegriff der ästhetischen Zukunft herausgefordert werde.

Die institutionelle Entgrenzung der akademisch betriebenen Wissenschaft schlug mit dem Scheitern des Plans einer philosophischen Akademie, einer ordensähnlichen neuen Schule von Athen, fehl. Dafür gelang diese Entgrenzung in der Sache. 1871 erschien mit einer Widmung an Wagner *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. Als Philologie getarnt – in den Augen des Verfassers: mit dieser im Bündnis –, entwirft die Schrift die Tragödie der alten Welt als das Urbild für eine kulturelle Erneuerung Deutschlands aus dem Geist von Wagners Gesamtkunstwerken. In die Tribschener Zeit fällt der Deutsch-Französische Krieg, sodann auch die Pariser Commune. Nietzsche war durch sie horrifiziert: «Über den Kampf der Nationen hinaus hat uns jener internationale Hydrakopf erschreckt, der plötzlich so furchtbar zum Vorschein kam als Anzeiger ganz anderer Zukunftskämpfe»¹⁶. Gegen die «französische Zivilisation», deren plebejisch-revolutionäres Potential er mit der Herrschaft der Commune in dionysischer Raserei entfesselt sieht – für ein paar Tage glaubt er den Louvre zerstört – möchte er auf eine konservative Kulturrevolution setzen, in der die dionysischen Triebenergien apollinisch gebunden würden. Den Sieg der deutschen Truppen, Wagners Musik und das eigene Denken möchte er als ein Zeichen für die besondere Mission Deutschlands in diesem Zusammenhang deuten. Nietzsches Frühschrift ist alles andere als ein Hymnus auf Dionysos, sondern stattdessen eine kulturphilosophische Empfehlung, wie dessen zerstörerisches Potential ästhetisch gebunden werden kann. Vor dem vermeintlichen Brand des Lou-

¹⁶ Brief vom 21.6.1871 (BW II/2, 203).

vre stehend, entwirft er Bayreuth unter dem Schutz der deutschen Truppen sowie gedeutet durch deutsche Philosophie und Wissenschaft als das symbolische Gegenmodell eines Gleichgewichts der Kräfte:

Dabei darf von jenem Fundamente aller Existenz, von dem dionysischen Untergrunde der Welt, genau nur soviel dem menschlichen Individuum in's Bewusstsein treten, als von jener apollinischen Verklärungskraft wieder überwunden werden kann, so dass diese beiden Kunsttriebe ihre Kräfte in strenger wechselseitiger Proportion, nach dem Gesetze ewiger Gerechtigkeit, zu entfalten genöthigt sind. Wo sich die dionysischen Mächte so ungestüm erheben, wie wir dies erleben, da muss auch bereits Apollo, in eine Wolke gehüllt, zu uns herniedergestiegen sein; dessen üppigste Schönheitswirkungen wohl eine nächste Generation schauen wird.¹⁷

Visionen gelten in unserer Zeit leicht als pathologisches Symptom. So ist einige historische Einbildungskraft erforderlich, um nachzuvollziehen, dass sie hier den Anspruch auf buchstäbliche Geltung erheben. Ihr Genie im Fall Nietzsches beruht darauf, dass der Autor dem Wettlauf von Konkurrenten im Unterbreiten immer sensationellerer Angebote durch eine besondere Form des Überbietens ausweicht. Etwa so und zum einen: Die Philologie bewährt sich nicht darin, dass sie historisch immer differenzierter und philologisch immer genauer wird, sondern indem sie priesterliche Funktionen wahrnimmt und die Zeichen der Zeit aus historischer Erfahrung deutet. Zum anderen: Die Philologie kann die Konkurrenz mit den Künsten nicht gewinnen, indem sie diesen ihre Legitimation abspricht, sondern allenfalls indem sie die Wissenschaftsbedürftigkeit der Künste nachweist (der Philologe und Philosoph als Agent und Interpret). Schliesslich und letztens und zugleich auch am kühnsten: Es ist ungewiss, ob nicht auch der Philologe und der Philosoph am Ende Künstler *sui generis* sind. In diesem Fall bewährt sich aber der Autor, indem er eine Möglichkeit parat hält, die jenseits aller Kon-

¹⁷ KSA I, 155.

ventionen und Konkurrenzen liegt, eine Option, die erst die Postmoderne an Nietzsche entdeckt und für sich erschlossen hat. Als Künstlerphilosoph entwirft Nietzsche die Tragödie nicht länger im Ensemble der Gattungspoetik, sondern als ein konterrevolutionäres Partisanenstück, um die Sprengsätze künftiger Revolutionen rechtzeitig zu entschärfen.

Bis hierhin haben wir das Verhältnis der beiden ausschliesslich aus der Perspektive Nietzsches betrachtet. Zeit also für einen Perspektivenwechsel¹⁸. Wie hat Wagner auf die Offerte des Verehrungsbereiten, ja -süchtigen reagiert? Was beschäftigt ihn zur Zeit der intensivsten Gespräche mit Nietzsche? Nichts Geringeres als die Krönung seines *opus magnum*, der *Nibelungen*: die *Götterdämmerung*. Bei der Planung ist Wagner zum Äussersten entschlossen, «weil ich – gerade als ›Opernkomponist‹ – dem allertrivialsten Kunstwesen für meine Lebensthätigkeit zugeteilt bin, und gerade hier ein Kunstwerk zu verwirklichen im Sinn habe, welches alle übrigen Kunstgattungen durchaus überbietet»¹⁹. Als er die Partitur beginnt, weiss er, dass die Form dem Rechnung tragen muss. Der dramatischen Entwicklung des mythischen Stoffes zur Katastrophe entsprechend, sollte eine *climax* im Stil spürbar werden, schon darum, weil sich sonst die superlativischen Effekte aus einer bedenklichen Nähe des Stoffes zur Räuberpistole und Kolportage ergeben würden. Wie ein Stossseufzer aus gegebenem Anlass klingt deshalb in demselben Brief an Anton Pusinelli die Selbstcharakteristik als eines «auf Abenteuer allversessenen Sonderlings». Erneut dann das Motiv der Überbietung: «Und jetzt habe ich nun auch die ›Götterdämmerung‹ begonnen. Viel Zeit muss ich haben, – denn was ich niederschreibe, ist eben Alles Superlativ»²⁰.

Für die *Götterdämmerung* scheinen die Impulse des Überbietens, maximaler Steigerung und des Exzesses – für den *Ring* insgesamt bestimmend – die Bedeutung eines ästhetischen Imperativs gewonnen zu haben, dem der Künstler die eigene Arbeitskraft so unterstellt, wie ein Märtyrer sich seinem Schicksal unterwirft. Am Ende schreibt er ein paar Monate nach dem zitierten Brief an Pusinelli über die Leiden bei der Niederschrift:

¹⁸ Vgl. zum Folgenden Mattenklott 1991.

¹⁹ Brief Wagners an Anton Pusinelli vom 12.1.1870 (*ASB* 1, 220).

²⁰ *ASB* 1, 222.

So geht es nun aber eigentlich mit jeder neuen Szene fort: die Unendlichkeit der sinnvollsten Arbeit, die ungemeine Gedrängtheit des Gewebes, weil sie hauptsächlich durch die lakonische Gedrängtheit gerade dieses Teils des grossen Dramas, wo alles Handlung ist, herrschen will, die genaue Bekanntheit mit meiner nun unveräusserlich gewordenen zartesten Auffassung und Auf-führung des anscheinend geringsten Details, dies alles steht dann vor mir und erscheint mir wie eine übermässige Anforderung an meine eigene Lebenskraft.²¹

Kaum irgendwo ist von der *Götterdämmerung* anders die Rede als in solchen Beteuerungen unerhörter Überschreitung: vom «ungeheuren Werk» ist die Rede, und tatsächlich steht noch der dramatische Text selbst gänzlich im Bann dieser Exaltation. Nichts Geringeres als das Ende der Ewigkeit verkünden die Nornen gleich anfangs: «Zu End ewiges Wissen! / Der Welt melden Weise nichts mehr, – / Hinab! / Zur Mutter! / Hinab!»²².

Dieser Endzeitstimmung sind nur Helden gewachsen, die auf ihre Weise ebenfalls unübertrefflich und endgültig sind: der «herrlichste», der «überfrohe», der «stärkste Held», der «streitlichste Mann», «der ächtesten Sohn» wird Siegfried genannt, und als «das schönste Weib» Guttrune zweifelt, ob sie Siegfried reizen könnte, sagt sie: «Ist es der herrlichste / Held der Welt, / Der Erde holdeste Frauen / Friedeten längst ihn schon».

Ein Nonplusultra sind selbst die Requisiten. Ein «riesiger Wurm» bewacht den «neidlichsten Schatz». Und «von edlerer Zucht» gibt es kein Ross als Grane. Schliesslich sind auch Tempo und Dynamik unermesslich: «in höchster freudiger Aufgeregtheit», «wild aufgereggt», «in höchstem Entzücken» stürzen, stürmen und brausen die Personen «heftig» durch die Szene, und wenn sie stillstehen, so sind sie «in Schauder regungslos gefesselt», «in höchster Ergriffenheit» oder «in furchtbarer Verstimmung». Hier wirkt noch anderes als individueller Geschmack. Es gibt eine verborgene, höch-

²¹ Brief vom 9.11.1870 (*ASB*, 291).

²² *DS* 3, 249.

stens halbbewusste Kontinuität des ästhetisch Masslosen in der deutschen Kunsttradition vom Barock des 17. Jahrhunderts über den Sturm und Drang und die Literatur des Jungen Deutschland bis zum Expressionismus. Wagner hat an ihr teil. Sie bildet sich um die künstlerische Metapher der Grenzüberschreitung und ist nicht umstandslos nur eine Filiale der Ästhetik des Erhabenen. Durch ihren historischen Kontext wird sie zusätzlich semantisiert und mit einem epochalen Index versehen. Die überlieferten Modellkulturen der alten Welt erscheinen hier als fesselnder Zwang. Die hilflose Not der superlativischen Gebärden rührt daher, dass auf einer Skala der Quantitäten bezeichnet werden muss, was als neue Qualität gemeint ist, aber noch nicht artikuliert werden kann. Allemal steht das Ungenügen an einer bloss noch formelhaft zitierten Bildung am Anfang, ein Überdruß am Akademismus, am Verschulten, an unverbindlicher Spielerei oder philiströser Erstarrung. Klassizismus und Rokoko, Biedermeier und *fin de siècle* erscheinen ihren naturalistisch argumentierenden Kritikern als überbildet. Das Pathos der Superlative lebt dementsprechend von der Vision einer Rückbildung der fremd gewordenen Formen in naturhaften Ausdruck.

Man hat Wagners künstlerische Kraftgebärden als Angriff gegen die bourgeois Betulichkeiten des Biedermeiers gedeutet – für die Zeit um 1850 zu Recht. Als er aber die *Götterdämmerung* niederschreibt, sind die ästhetischen Zierlichkeiten des ersten Jahrhundertdrittels nur noch Spielmaterial neben anderem. Die Krise einer bestimmten Tradition, der klassisch-antikisierenden, ist zur Krise von Tradition überhaupt geworden. Keine gilt mehr als die andere. Übermächtig scheinen stattdessen Modekultur und historisches Kunstgewerbe geworden zu sein. In seinem Beethoven-Essay klagt Wagner:

Der Mode stellt sich, bei dem steten Bedürfnisse nach Neuheit, da sie selbst nie etwas wirklich Neues produzieren kann, der Wechsel der Extreme als einzige Auskunft zu Gebote: [...] Jetzt wechseln Antike und Rokoko, Gotik und Renaissance unter sich ab; die Fabriken liefern Laokoon-Gruppen, chinesisches Porzellan, kopierte Raphaelen und Murillos, etrusische Vasen, mittelal-

terliche Teppichgewebe; dazu Meubles à la Pompadour; Stukkaturen à la Louis XVI.; der Architekt schliesst das Ganze in florentinischen Stil ein und setzt eine Ariadne-Gruppe darauf. / Nun wird die «moderne» Kunst ein neues Prinzip auch für den Ästhetiker: das Originelle derselben ist ihre gänzliche Originalitätslosigkeit, und ihr unermesslicher Gewinn besteht in dem Umsatz aller Kunststile, welche nun der gemeinsten Wahrnehmung kenntlich, und nach beliebigem Geschmack für jeden verwendbar geworden sind.²³

Von dieser «Moderne» will Wagner sich absetzen. Grenzüberschreitend sind seine Superlative, indem das Äusserste, um das sie werben, statt in der Sphäre ästhetischer Konkurrenz um die originellste Erfindung bzw. in einem konkurrenzenthobenen Raum spielerischer Beliebigkeit in einem Niemandsland liegen soll, das zugleich unvordenklich weit zurück und unvorstellbar weit voraus liegt. Alles läuft darauf hinaus, die Kunst in ihrem eigenen Medium niederzukämpfen, auf eine Vision überwältigender Lebensfülle mit den Mitteln der Kunst, auf die Suggestion von Unmittelbarkeit mit souverän entfalteter artistischer Technik.

Das Unmittelbare ist das Unverhältnismässige. Seine Ausmasse lassen sich nicht in Relationen angeben. Der Vergleich endet im Superlativ als einer Metapher für Unvergleichlichkeit. Für die nachantike Gegenwart hat Wagner einzig der Musik eine derart fundamentale Wirkung zugebilligt, darin im Einklang mit Nietzsches Tragödienschrift. In der Beethovenschrift von 1870 beschreibt er sie als «die höchste Ekstase des Bewusstseins der Schrankenlosigkeit»²⁴. Ebenfalls im Einklang mit seinem philosophierenden Gast in Tribschen, den wir (in seinem Brief an Rohde aus dem Jahr 1869) kräftig über den Lessing'schen *Laokoon* hinausschreiten sahen, nicht «ohne innere Beängstigung und Scham», argumentiert auch Wagner im Horizont der Lessing'schen Semiotik. Während Werken der bildenden Kunst gegenüber kontemplative Anschauung und räsonierender Intellekt ihr Recht behaup-

²³ DS 9, 102.

²⁴ DS 9, 56.

ten, könne die Musik das Gemüt mit der plötzlichen Gewalt des Erhabenen erregen. Damit fällt das kunstphilosophische Stichwort, das Wagner zur Zeit seiner *Götterdämmerung* auf seinen superlativischen Stil angewendet sehen will. Das Erhabene ist der Inbegriff des Äussersten, von dem die Musik eine Vorstellung erzeugen soll: Statt der Überzeugungsarbeit des philosophischen Begriffs und anstelle der sanften Eindringlichkeit des sinnlichen Scheins der Idee des Schönen beeindruckt das Erhabene die Seele mit der Macht des Schreckens.

Es ist Schrecken angesichts einer apokalyptischen Überflutung aus chthonischen Schichten, für die in der mythologischen Textur der *Götterdämmerung* die natürlichen Elemente, zumal Wasser und Feuer, stehen. Wagner hat sich ihre Wirksamkeit – noch einmal mit Nietzsche zur Seite unter der Anleitung von Schopenhauer – im Wesentlichen als entdifferenzierend und regressiv vorgestellt: als den Kollaps der Welt der Erscheinungen mit ihren sich ewig fortentwickelnden Verhältnismässigkeiten in einem schrankenlos mächtigen Willen, dem der Künstler sich in wollüstigem Rausch vermählt. Die Differenziertheit der Individuen, wie sie durch die Konventionen von Recht und Moral bestätigt und überliefert ist, soll als ein Wahn niedersinken. Die Parole, mit der Hölderlin das bürgerliche Freiheitspathos der Französischen Revolution in den Deutschen Idealismus übersetzt hatte: «Unterschiedenes ist gut», kontert Wagner mit der Idee kollektiv eingeschränkter Individuation. Der Urwille, in dessen schicksalhaft uninteressierten Vollzug sich das bürgerliche Individuum enthusiastisch aufzulösen sehnt, bricht das Recht der Verträge, und es zerbricht die Weisheit ihrer relativen Balancen mit der Macht ursprünglicher Setzungen.

Die bürgerlichen Intelligenzen, denen nach den Vorstellungen der aufklärerischen Avantgarden die Aufgabe zufallen sollte, die Vernunft nach den Grundsätzen von Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit in Institutionen zu verankern, mussten ästhetisch unansehnlich sein, selbst wenn sie den schmutzigen Machenschaften des Kapitalisten Alberich und seiner missratenen Nachkommen fernblieben. Ihre mehr vermeidende als anleitende, eher zögernde als entschliessende Rationalität, ihre ernüchternde und unendlich differenzierte Kasuistik konfrontiert Wagner mit der geballten Po-

sitivität eines Helden «in der natürlichsten, heitersten Fülle seiner sinnlichen belebten Kundgebung»²⁵. «Er war mir», so Wagner weiter, «der männlich verkörperte Geist der ewig und einzig zeugenden Unwillkür, des Wirkers wirklicher Taten, *des Menschen* in der Fülle höchster, unmittelbarster Kraft und zweifellosester Liebenswürdigkeit»²⁶.

Als «verkörperter Geist», als ein Vorstellungs- und Wunschbild hat Wagner ihn geben wollen, als eine Allegorie im Verstande seines Beethoven-Essays. Vom Erhabenen, so ist dort zu lesen, könne der Künstler nicht unvermittelt sprechen. Wie der Träumer, wenn er – aus den Tiefen der Reise nach innen in die äussere Welt zurückkehrend – an der Grenze zum Erwachen allegorische Bilder erfinde, in die er die namenlosen Traumgesichte rahmt, so müsse der Künstler die ekstatische Erfahrung des allmächtigen Willens in gewisse Figuren fassen:

Wollen wir uns ein wahres Paradies von Produktivität des menschlichen Geistes vorstellen, so haben wir uns in die Zeiten vor der Erfindung der *Schrift* und ihrer Aufzeichnung auf Pergament oder Papier zu versetzen. Wir müssen finden, dass hier das ganze Kulturleben geboren worden ist, welches jetzt nur noch als Gegenstand des Nachsinnens oder der zweckmässigen Anwendung sich forterhält. Hier war denn auch die *Poesie* nichts anderes als wirkliche Erfindung von Mythen, d. h. von idealen Vorgängen, in welchen sich das menschliche Leben nach seinem verschiedenen Charakter mit objektiver Wirklichkeit, im Sinne von unmittelbaren Geistererscheinungen, abspiegelte. Die Befähigung hierzu sehen wir jedem edel gearteten Volke zu eigen, bis zu dem Zeitpunkte, wo der Gebrauch der Schrift zu ihm gelangt. Von da ab schwindet ihm die poetische Kraft; die bisher wie in stetem Natur-Entwicklungsprozess lebendig sich gestaltende Sprache verfällt in den Kristallisationsprozess und erstarrt; die Dichtkunst wird zur Kunst der Ausschmückung der alten nun

²⁵ DS 6, 308.

²⁶ DS 6, 308.

nicht mehr neu zu erfindenden Mythen, und endigt als Rhetorik und Dialektik.²⁷

Siegfried ist das Denkbild des Ressentiments gegen die einschränkende Verhaltnenheit der Aufklärung, wie sie sich in deren «Kristallisationen» und Normierungen kundtut. Ein deutscher Held ist er, indem er sich im Bündnis mit den archaischen Kräften von Volkskultur gegen die universalen Tendenzen der sich global entwickelnden Schriftkultur zur Wehr setzt. Die Welt des dialektisch Verhältnismässigen und Relativen, der Verträge und ihrer Interpretationen – wie überhaupt in einer tiefsten Schicht der Schrift-Abstraktionen – soll durch sein positives Wirken zersplittern wie der Speer aus dem Holz der Weltesche mit der Runenschrift. – Wagners Umwertung der klassischen Ästhetik ersetzt – insoweit in Parallelaktion mit Nietzsches Tragödienschrift – dialektisches Denken durch die gnostische Konfrontation von Mächten der Finsternis und der Helligkeit. Als ein Lichtbringer tritt Siegfried auf, und sein Überschwang überwindet die Welt des Kapitals und der Demimonde von Unmoral, Schmutz und körperlicher Missgestalt. Antikapitalist ist Siegfried als allegorische Figur, indem er das Absolute gegen das Relative geltend macht. Dieser Absolutismus ist nun aber auf dunkle Weise an die Sphäre von Tod und Apokalypse als sein Schicksal verwiesen, auch dies eine Grenze, die überschritten werden muss.

Hans Mayer hat zeigen können, wie in der Entstehungsgeschichte der *Götterdämmerung* der freie, tätig egoistische Wille des zunächst jungdeutsch-anarchistisch entworfenen Helden unter dem Einfluss Schopenhauers einem nur mehr passiv wirkenden Willen der Einfühlung ins Schicksalhafte weicht. Anstelle der Vernichtung des Staatlichen, um den Menschen zur Freiheit zu erlösen, Selbstvernichtung im Opfertod, um erlöst zu werden, eine heimliche Wandlung zum Passionsspiel, für die ein Brief an den Freund August Röckel ins Waldheimer Zuchthaus das sprechendste Dokument ist. Dort heisst es:

²⁷ DS 9, 98.

Wir müssen *sterben* lernen, und zwar *sterben*, im vollständigsten Sinne des Wortes; die Furcht vor dem Ende ist der Quell aller Lieblosigkeit, und sie erzeugt sich nur da, wo selbst bereits die Liebe erbleicht. [...] Wotan schwingt sich bis zu der tragischen Höhe, seinen Untergang – zu *wollen*. Diess [!] ist Alles, was wir aus der Geschichte der Menschheit zu lernen haben: *das Nothwendige zu wollen* und selbst zu vollbringen. [...] Wotan ist nach dem Abschied von Brünnhilde in Wahrheit nur noch ein abgeschiedener Geist: seiner höchsten Absicht nach kann *er* nur noch *gewähren* lassen, es gehen lassen wie es geht, nirgends aber mehr bestimmt eingreifen; deswegen ist er nun auch «Wanderer» geworden; sich Dir ihn recht an! Er gleicht uns auf's Haar; er ist die Summe der Intelligenz der Gegenwart, wogegen Siegfried der von uns gewünschte, gewollte Mensch der Zukunft ist, der aber nicht durch uns gemacht werden kann, und der sich selbst schaffen muss durch *unsre Vernichtung*.²⁸

Wohl folgt Wagners Verständnis des Opfertodes, wie er es in dem zitierten Brief an Röckel ausspricht, eng bis zur Paraphrase den Verheissungen des Passionsspiels. Danach ist der Lohn des heldischen Martyriums zwar nicht von dieser, umso zuverlässiger aber von jener Welt, in der der Mensch sein transzendentes Obdach hat. Freilich verschwimmen die Konturen dieser metaphysischen Heimat in den feuchten Nebeln, die am Schluss der *Götterdämmerung* über der Brandstätte von Siegfrieds Ende aufsteigen. Die Szene bleibt heidnisch bis zum Schluss. Mag Siegfrieds Tod auch von der Aura der Passion verklärt werden, so ist deren christlicher Sinn doch nicht zitierbar. Nicht in Erwartung eines ewigen Lebens stürzt sich Brünnhilde zu dem Geliebten in die Flammen, sondern todesbegierig auf ein ewiges Ende.

Was mit diesem Ende bleibt, so bedeutet das Schlussbild, ist der erhabene Rhythmus der Elemente; genauer: das hohe Paar versinkt in seinem deutschen Element. Der Rhein ist auf mystische Weise Schoss und Grab und

²⁸ Brief vom 25./26. Januar 1854 (*ASB* 6, 67-69).

alles überdauernd. Mit «sprachloser Erschütterung»²⁹, – so Wagners Szenenanmerkung zum Schlussbild – nehmen «die Männer und Frauen», die das Tableau umstehen, nicht bloss den Tod der alten Götter wahr, sondern sich selbst als Überlebende. Von ihnen ist mit dieser Bemerkung erstmals die Rede: als wären sie das Produkt der Vernichtung, der soeben Götter und Helden zum Opfer fielen. Das Superlativische im höchsten Sinn des monumentalen Todes, den der Held als ein Übermensch erleidet, gebiert unversehens «die Leute» in ihrer schlichsten Funktion von Zaungästen, die soeben begreifen, dass sie davongekommen sind. Um ihretwillen, so müssen wir verstehen, hat das alles stattgefunden.

Berge mussten kreissen, um diese ergriffenen Bürger am Niederrhein zu zeugen, die anders als durch das ganz Andere nicht mehr zu bewegen sind, so tief hat das Modische ihnen den Sinn verwirrt. Immer in dieser vielstündigen Katastrophe waren sie stillschweigend gegenwärtig, das Publikum des 19. Jahrhunderts, das den Untergang der Götter bezeugen und in Siegfrieds symbolischer Repräsentanz befördern soll. Die Szene der *Götterdämmerung* ist für Wagner die eigene Gegenwart. Wie Nietzsche seine Tragödienschrift, so hat Wagner den letzten Teil des *Rings* als einen kulturphilosophischen und -politischen Kommentar zu den Kriegs- und Revolutionsereignissen gesehen. 1871 schreibt er die Einleitung zum dritten Teil seiner *Gesammelten Schriften*. Er beginnt sie mit einem Zitat Carlyles, das von der Französischen Revolution als einem «Ereignis der ausbrechenden Selbst-Verbrennung» spricht³⁰, dem Anfang eines lange währenden Endes in der Form eines möglicherweise Jahrhunderte währenden Zwischenreiches der Anarchie. Carlyles Appell ruft zur Tat: «Kürzt es ab, gebt euer Herzblut hin, es abzukürzen, ihr heroisch Weisen, *die da kommen!*»³¹. Wagner wusste, wo das Reich dieser Anarchie in seiner Gegenwart lag, und er sah den Adressaten vor Augen, an den Carlyles Aufforderung einzig gerichtet sein konnte. So schliesst er seine eigene Betrachtung mit den Worten:

²⁹ DS 3, 313.

³⁰ «Einleitung zum dritten und vierten Bande» [der *Gesammelten Schriften*] (DS 6, 192).

³¹ DS 6, 193.

Nach der eigenen hohen Meinung, welche der geistvolle Geschichtsschreiber sich von der Bestimmung des deutschen Volkes und seines Geistes der Wahrhaftigkeit kundgibt, dürfte es nämlich als kein leerer Trost erscheinen, dass wir die «heroischen Weisen», welche er zur Abkürzung des Zeitalters der grauenhaften Weltanarchie aufruft, in diesem deutschen Volke [...] als urvorbestimmt geboren erkennen. Denn mir ist es aufgegangen, dass, wie mein Kunstideal sich zu der Realität unseres Daseins überhaupt verhalte, dem deutschen Volke die gleiche Bestimmung in seinem Verhältnis zu der in ihrer «Selbstverbrennung» begriffenen, uns umgebenden politischen Welt zugeteilt sei.³²

Die «Selbstverbrennung» bot sich als Bild für den anarchistischen Zustand der politischen Kultur des letzten Jahrhundertdrittels aufgrund des auch von Nietzsche, wie wir wissen, mit Erschütterung aufgenommenen Gerüchts an, das vom Brand des Louvre in den Turbulenzen der Pariser Commune wissen wollte. Das Licht dieses vermeintlichen Flammenmeeres mischt sich für den Schöpfer der *Götterdämmerung* mit dem des Feuersturms im Göttersaal. Paris und Walhall erhellen wechselseitig die Bedeutung ihrer Katastrophen. Dass das apokalyptische Erlöschen der «Summe der Intelligenz der Gegenwart» eine Vorbedingung kultureller Erneuerung sei, war Wagner bereits früher geläufig, wie der zitierte Brief an Röckel zeigt. 1871 findet er für die «heroischen Weisen» aus Deutschland die gleiche Rolle, die er Siegfried beim Untergang der alten Götter zuerkannt hatte: der verkürzenden Heldentat, die den Opfertod nicht fürchtet. Während er «die deutschen Waffen siegreich nach dem Zentrum der französischen Zivilisation»³³, dem «Ursitze der frechen Mode»³⁴, durch die die Individuation in die Welt gekommen, zum Mittelpunkt der Schrift- und «Buchstaben-Krankheit der Gehirne» hinstürmen sieht – dies alles in der Beethovenschrift –, will er mit

³² DS 6, 198.

³³ DS 9, 96.

³⁴ DS 9, 109.

Poesie und Musik der *Götterdämmerung* die *tabula rasa* für die grosse Gesundheit schaffen, die er sich nach der Katastrophe erhofft.

Was immer Historiker und Politologen für Kriegsgründe finden, 1870/1871, 1914, 1939, jedes Mal gab es eine überwältigende Kriegsbereitschaft oder doch zum mindesten -akzeptanz, deren Hauptmotiv die unbestimmte Erwartung eines ganz Anderen jenseits der Apokalypse war. Für das Verhältnis der in Tribschen geschlossenen Freundschaft über die Generationengrenze hinweg können wir feststellen, dass sie zumindest in dieser Phase von beider Leben und Werk nahezu kongenial gewesen ist, wenn auch dem Inhalt nach verschieden. *Götterdämmerung* und *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* sind siamesische Zwillinge mit verschiedenen Hirnen.

Der Eintritt in das ganz Andere nach der Passage durch das Nadelöhr der Katastrophe bei Wagner ist ein Phantasma, das jenseits dieser historisch gewordenen Konstellation prominent geblieben ist. Künstler und Intellektuelle als selbstlose Geburtshelfer – das ist eine Rolle, die ebenfalls das 19. Jahrhundert überlebt hat. Das Œuvre Wagners ist einer Schleuse vergleichbar, in der das christliche Erbteil der Opfertheologie in ein profan interpretierbares Mysterium überführt wird. Darin findet sich die theologische Deutung des Opfergangs ersetzt durch eine Logik des symbolischen Tauschs, in dem die «Selbstverbrennung» als nicht zu überbietender Einsatz in die Waagschale geworfen wird. In der Mythologie deutscher Erinnerungsorte tritt diese Kunstfigur um die Siegfriedmythe neben Faust, den Teufelsbündler.

Nietzsche, vom Katastrophendenken fasziniert wie Wagner, hintertreibt das revolutionäre Potential von Wagners Ästhetik, indem er sich als vortragender Handlungsreisender von dessen Tragödien anbietet – appollinischen Gedenkveranstaltungen für den gefesselten Dionysos. Wäre das Bündnis der Genies zustande gekommen, so hätte der unbekannte Luzerner Schneider auch seinen Frack für den Vortragsreisenden Nietzsche noch an den Mann bringen können.

Literaturverzeichnis

- Nietzsche, Friedrich. *Nietzsche-Briefwechsel*, herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin/New York 1992 -2003. *BW*.
- Gert Mattenklott. «Richard Wagners Superlative», Seite 145-160. In: Kaiser, Gerhard R. (Hg.). *Poesie der Apokalypse*. Würzburg 1991.
- Richard Wagner. *Ausgewählte Schriften und Briefe*, 2 Bände. Berlin 1938. *ASB*.

Der Richter und Arzt der Kultur. Überlegungen zur Bedeutung fundamentaler Meta- phern der Kulturkritik bei Nietzsche

Jean-Claude Wolf

Einführung

Nietzsche hat in seiner ersten Phase Wagner bewundert; er hat ihn als Künstler, der neue Werte und Normen schafft, verehrt. Er hat sich in der beginnenden Distanzierung von Wagner mit dieser Doppelrolle des Zerstörers und Erneuerers identifiziert. Ein kaum erforschtes Motiv in diesem Zusammenhang einer normativen Erneuerung der Kultur ist der *Richter der Kultur* – eine Metapher, die Nietzsche in seiner dritten *Unzeitgemässen Betrachtung* «Schopenhauer als Erzieher» auf Schopenhauer projiziert. Die Metaphern vom Richter bzw. Gesetzgeber werden abwechslungsweise auf Schopenhauer und Wagner und versuchsweise auch auf die «Philologen der Zukunft» bezogen. Mit der Ablösung von Wagner schreibt Nietzsche diese Aufgabe den Philosophen der Zukunft und sich selber zu, nämlich die zeitgenössische Kultur und Moral nicht nur von innen, nach ihren internen Widersprüchen, sondern auch von einem externen und nicht-moralischen Standpunkt aus zu beurteilen. Der Richter der Kultur ist ein – bildlich gesprochen – kulturrevolutionärer Brandstifter, wie Nietzsche mit einem Emerson-Zitat bekräftigt¹; aus dem Vernichter der Moral wird die Gestalt des Gesetzgebers, der sich und seinesgleichen sein Gesetz gibt und neue Werte schafft. Nietzsche plädiert in der unvollendeten *Unzeitgemässen Betrachtung* «Wir Philologen» für einen radikalen Heilsegoismus, der im Grunde genommen bereits unvereinbar ist mit der Rolle eines Panegyrikers und Pro-

¹ Vgl. *KSÄ* 1, 426.

pagandisten Wagners. Obwohl Nietzsche sich nie von der Idee eines Richters der Kultur verabschiedet, entwickelt er auch Gedanken zu deren Auflösung. Neben der Selbstaufhebung des Richters finden sich bei Nietzsche auch alternative, gleichsam korrigierende Leitbilder, wie z.B. die Metapher des Arztes der Kultur; auch diese Metapher ist nicht frei von inneren Spannungen und Tendenzen zur Selbstaufhebung.

Historie und Philologie als Fermente der Kulturkritik

Nietzsche ist schon in seinen ersten Schriften auf der Suche nach einem kritischen Geist, der bereit ist, in die Zukunft zu schauen und Neues zu schaffen. Diese Figur des Richters der Kultur – man denkt hier an den «Kunstrichter» – ist nicht nur als Arbiter, sondern auch als Zerstörer des Überlieferten und als Gesetzgeber tätig. Die drei Phasen – Richten, Hinrichten, Schaffen – gehören nach Nietzsche eng zusammen. So wie das französische Wort «juger» urteilen und richten bedeutet, so steckt in der Metapher des Richters das Potential zum Beurteilen und Verurteilen.

Mit dem Richten und Hinrichten beginnt die Distanzierung von der Bürde der Erinnerung und der historischen Bildung; zur Zeit der geplanten fünften *Unzeitgemässen Betrachtung* mit dem Titel «Wir Philologen» wird in einer Notiz unter dem Motto von Voltaire: «Il faut dire la vérité et s'immoler» das Porträt des in die Gegenwartsdiskussion eingreifenden, sich einmischenden Intellektuellen als Richter der Kultur gezeichnet.

Im Umkreis der Notizen zu «Wir Philologen» sind die Metaphern des Urteilens, Richtens und höheren Tribunals präsent². «Der zukünftige Philologe als Sceptiker über unsre ganze Cultur und damit auch als Vernichter des Philologen-Standes»³ wird in Erwägung gezogen. «Das griechische Alterthum als classische Beispielsammlung für die Erklärung unsrer ganzen Cultur und ihrer Entwicklung. Es ist ein Mittel uns zu verstehen, unsre Zeit zu richten und dadurch zu überwinden. Das pessimistische Fundament unsrer

² Vgl. KSA 8, 14.

³ KSA 8, 56.

Cultur»⁴. Bereits im Vorfeld zu den Aufzeichnungen «Wir Philologen» werden folgende Fragen gestellt: Ginge es darum, die gegenwärtige Bildung vor den Gerichtshof freier und überlegener Geister zu führen, so müsste der ganze Stand der Philologen vor Gericht erscheinen. Gegen die Anklage des Richters der Kultur müsste der Philologe zu seiner Verteidigung drei Dinge verstehen: 1. Ich verstehe das Altertum; 2. Ich verstehe die Gegenwart; 3. Ich verstehe mich selber⁵. Anders gesagt: Der Stand der Philologen müsste, um die Anklage zu bestehen und den nivellierenden Effekt der Standesinteressen zu vermeiden⁶, von starken und separaten Individuen beurteilt und gerichtet werden, die es verstehen, sich von den Standesinteressen zu lösen. Aus dem Mitglied eines Standes müssten einige «Philologen der Zukunft» herauswachsen, welche radikal individualistisch über die Kultur der Gegenwart richten und ihr vielleicht auch neue Impulse verleihen. Einzelne müssten die Flucht nach vorne antreten; aus den Angegriffenen müssten Angreifer, Ankläger und Richter werden.

Nietzsche geht es darum, dass die drei genannten Fragen nach dem Selbstverständnis und dem Verständnis von Antike und Gegenwart zusammengehören und dass eine pädagogisch produktive Kennerschaft der Antike ohne angemessene Gegenwartsdiagnose und Selbsterkenntnis kaum möglich ist. Der utopische Philologe wird hier als Erzieher, Kritiker und Kulturbildner verstanden, und nicht lediglich als unbeteiligter und abseitiger Gelehrter. Damit wird seine eingeschliffene Kompetenz als Gelehrter, als Archivar und Editor überstrapaziert; dies mag ein Grund sein, warum Nietzsche das Projekt einer fünften *Unzeitgemässen Betrachtung* mit dem Titel «Wir Philologen» fallen liess. Die Fertigstellung der unvollendeten *Unzeitgemässen Betrachtung* wird unterbrochen und obsolet durch die dazwischen geschobene Lobrede auf Wagner. Die geplante Philologenschelte wird vollends obsolet durch Nietzsches Übergang vom Essay zum Aphorismus und durch seine Abwendung vom Beruf der Philologie⁷.

⁴ KSA 8, 97.

⁵ Vgl. KSA 8, 125.

⁶ Vgl. KSA 8, 48-49.

⁷ Vgl. Cancik/Cancik-Lindemaier 1999.

Ein leitender Gedanke der Selbstkritik war die *Kontingenzfrage*: «Was wäre geschehn, wenn das und das nicht eingetreten wäre?»⁸. Warum sollten wir uns an den zufälligen Siegern der Welthistorie oder der Kulturgeschichte orientieren? Kritisiert wird «die Geschichte als der Hohn der Sieger»⁹. finden sich etwa der Sinn für das Symbolische und für das Individuum, die pessimistische Deutung des Lebens und deren ästhetische Verklärung, die Lust zum Fabulieren und die mythopoetischen Kulturenergien¹⁰ nur bei den Griechen der Archaik? Warum sollten es ausgerechnet und exklusiv die Griechen der Archaik sein, denen wir eine normative Bedeutung beimessen? Warum nicht den Römern, den Persern, den Juden oder den Repräsentanten der Renaissance? Warum nicht aussereuropäischen Religionen, wie es bereits Schopenhauer vorschlug?

In den Entwürfen zu «Wir Philologen» kreist Nietzsche um folgende Fragen: Wie sollte jemand die Griechen verstehen, wenn er nicht die Gegenwart und damit gleichsam die Perspektive versteht, aus der er als «Kind seiner Zeit» sich auf eine völlig andere Epoche über einen sehr grossen Zeitenabstand hinweg bezieht? Wie vermag sich jemand als «Kind seiner Zeit» zu verstehen, wenn er sich nicht selber – nämlich als das Individuum mit einem spezifischen Verstehenshorizont – versteht? Und wie kann schliesslich jemand als Richter der Kultur und Erzieher der Jugend wirken, wenn er das Zusammenspiel dieser drei Dimensionen von Verstehen nicht bedenkt? In seinen Notizen zu «Wir Philologen» wird Nietzsches existenzielle Bedrängnis in der Mitte der siebziger Jahre direkt ausgesprochen:

Meine Desperation wegen Bayreuth, ich sehe nichts mehr, was ich nicht voll Schuld weiss, ich entdecke bei tieferem Nachdenken, auf das fundamentalste Problem aller Cultur gestossen zu sein. Mitunter fehlt mir alle Lust fortzuleben. Aber dann wieder sage ich mir: wenn einmal gelebt sein soll, dann jetzt.¹¹

⁸ KSA 8, 56.

⁹ KSA 8, 57.

¹⁰ Vgl. KSA 8, 70-72.

¹¹ KSA 8, 66.

Hier findet sich das für Nietzsche charakteristische «Trotzdem»¹² und das «Ja zum Leben», sein spezifischer «Heilsegoismus», den er in Anlehnung an das «unum necessarium»¹³ und in scharfer Abgrenzung vom Christentum als «meine Religion»¹⁴ formuliert.

Zeichen und Wunder werden nicht geglaubt; nur eine «Vorsehung» braucht so etwas. Es giebt keine Hülfe weder im Gebet, noch in der Askese, noch in der Vision. Wenn dies alles Religion ist, so giebt es keine Religion mehr für mich. [Absatz]. Meine Religion, wenn ich irgend etwas noch so nennen darf, liegt in der Arbeit für die Erzeugung des Genius; Erziehung ist alles zu Hoffende, alles Tröstende heisst Kunst.¹⁵

Von Erziehung, Zeugung und «Züchtung»¹⁶ der höheren Menschen ist mehrmals die Rede. Diese scheinbar selbstlose Aufgabe (die kulminieren könnte in der Rolle eines Apostels und Sekretärs von Richard Wagner) wird konkurrenziert und überhöht durch Nietzsches «Heilsegoismus», in dem er sich selber in der Rolle eines höheren Menschen sieht und behauptet. (Der Ausdruck erscheint in Führungszeichen, weil es in Nietzsches Denken auch Vorbehalte gibt gegen den traditionellen Begriff des «Heils» und gegen eine klare Abgrenzung des Egos in einem wohldefinierten Egoismus – diese Probleme sollen hier jedoch nicht weiter erörtert werden.)

«Wir müssen alles wieder für uns und nur für uns thun [...] «Das Heil deiner selbst geht über alles» soll man sich sagen: und es giebt keine Institution, welche du höher zu achten hättest als deine eigne Seele»¹⁷. Trotz der unpersönlichen und präskriptiven Formulierung («soll man») kann es sich hier eigentlich nur um einen selbstadressierten Imperativ handeln. Ganz persönlich gewendet will Nietzsche der «Selbstverachtung» des Gelehrten

¹² KSA 6, 337.

¹³ Lk 10, 42.

¹⁴ KSA 8, 46.

¹⁵ KSA 8, 45-46.

¹⁶ Vgl. KSA 8, 43 und 46.

¹⁷ KSA 8, 34.

entgehen und zur Selbstachtung des schöpferischen und spirituellen Genies finden. In der quasi-religiösen Selbstzuschreibung von «Weisheit» kann Nietzsche überdeutlich schreiben: «Weisheit zeigt sich [...] in der unbedingten Wichtigkeit, welche man seiner Seele beilegt. Eins ist Noth»¹⁸.

Modernitätskritik und kritische Historie

Mit diesen Selbstzuschreibungen und dem entschiedenen «Heilsegoismus», mit der entschiedenen Zentrierung allen Wollens, Fühlens und Denkens um die Selbstachtung wird die Aufgabe, Propagandist und Panegyriker Wagners zu sein, kollidieren. Im Grunde war die Zeit der Verehrung und Vergötterung nur möglich durch eine heimliche Identifikation – so wie die Verehrung Gottes von der heimlichen Hoffnung getragen wird, selber Gott zu werden. Was an Wagner gerühmt wird, ist bereits versteckte Projektion und Selbstattribution. «Schopenhauer und Wagner *oder*, mit Einem Wort, Nietzsche ...»¹⁹. Nietzsche selber – nicht Schopenhauer oder Wagner – ist der Philosoph bzw. Künstler der Zukunft.

«Die vier Unzeitgemässen sind durchaus kriegerisch»²⁰; Nietzsche nennt sie «vier Attentate»²¹, d.h. er benutzt in seinem rückblickenden Spätwerk die Metaphern des Terrorismus. Nietzsches Gegenwartsdiagnose aus den ersten beiden *Unzeitgemässen Betrachtungen* ist explosiv: Er versteht seine Gegenwart als Zeitalter des Historismus, eine niedergehende, im Synkretismus der Stile und Kulturen erstickende Gegenwart. Es ist eine Zeit, in der sich die Wissenschaftler selber und ihre Gegenwart nicht mehr kritisch zu durchleuchten vermögen. Das akkumulierte und unübersichtliche Faktenwissen aus allen Zeiten ist ein bleischweres Gewicht und Hindernis für die Selbstwerdung, das Selbstvertrauen und die Selbstachtung. Ohne den unerbittlichen Kampf gegen das Veraltete und Epigonale gibt es keine Zukunft und keine Spiel-

¹⁸ KSA 8, 98.

¹⁹ KSA 6, 317.

²⁰ KSA 6, 316.

²¹ KSA 6, 317.

räume für Erneuerungen. Der Richter der Kultur vollzieht den Traditionsbruch – und dazu geht er selber in die Vergangenheit zurück. Schopenhauers Bruch mit dem jüdisch-christlichen Theismus und seine Kritik an der Auffassung, die Wirklichkeit sei in ihrem Plan oder in ihrer Struktur vernünftig, gehören zu den expliziten Anstrengungen, mit Bezugnahme auf ältere Denkformen – etwa jene der *Upanishaden* – ein Stück jüngerer Vergangenheit los zu werden.

Nietzsches Kritik der Gelehrten und der Philologen richtet sich nicht gegen Kenntnisse früherer Zeiten als solche, sondern vielmehr gegen die ungeprüfte Geschichtsteleologie, die gewöhnlich das Studium der Historie begleitet, die mehr oder weniger versteckten Ideen einer Vorsehung, Planmässigkeit oder Zielgerichtetheit der Geschichte²². In der von Heidegger verwendeten Weitsprung-Metaphorik könnte man sagen: Nietzsche holt gleichsam Anlauf in der fernsten und frühesten Gewesenheit, um möglichst weit in die Zukunft zu springen.

Der Vergleich mit Heidegger trägt allerdings nicht weit. Nietzsche verspermt sich ein besinnliches Ursprungsdenken à la Heidegger – besonders plastisch in den Ausführungen seiner *Genealogie der Moral*: Hier werden Anfänge und prähistorische Szenarien gezeichnet, die ebenso grandios wie abstossend sind. Es gibt kein Zurück zur Unschuld *und Geistlosigkeit* archaischer Raubtiermenschen. Auch die monumentalischen Skulpturen der Vorsokratiker, die sich in Nietzsches unveröffentlichter Schrift *Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen* finden, bleiben idealtypische Charakterfiguren der Vergangenheit.

Historische Erinnerung kann umfunktioniert werden: Anstelle einer musealen Fixierung auf Vergangenes, dem Datum nach längst «Abgelaufenes» [*out dated*], wird die Evokation einer bestimmten «klassischen» oder «mustergültigen» Vergangenheit zum Medium der Verfremdung und Kritik der Gegenwart. Abgelaufene Vergangenheit wird ersetzt durch frische Vergangenheit; das gängige Bild der Vergangenheit wird aufgefrischt. Der Weg aus der antiquarischen Historie führt über die monumentale zur kritischen Historie. Die kritische Historie spricht den Zweifel aus, ob nämlich diese

²² Vgl. Breazeale 1997, XV.

Kultur überhaupt noch eine Zukunft habe²³. Sie empfängt ihren kritischen Impuls weder durch Menschen noch durch Götter, sondern durch den Appell an die Jugend²⁴, d.h. durch eine Selbstkritik am epigonalen und greisenhaften Zeitgeist und einen erhofften «deuxième printemps».

Der Unzeitgemässe wird zum Richter des Zeitgemässen. Ziel ist jedoch nicht ein Antimodernismus, ein Zurück zu besseren Zeiten, sondern eine Modernitätskritik. Der Exkurs in die Vergangenheit erlaubt es, von der Gegenwart Abstand zu nehmen, das Veraltete und Abgedroschene im Zeitgeist zu geisseln und das Alte in seinen nicht-vergangenen Aspekten neu zu erschliessen. Diesen Aspekt einer nachwirkenden und fruchtbaren Vergangenheit nennt Martin Heidegger das «Gewesene», Ernst Bloch das «Unabgeholte». Vergangenheit wird «verändert» oder reaktiviert, indem sie neu erzählt und anders gedeutet wird. Der Effekt der Verfremdung durch Rückgang auf die Griechen, die Römer, die Renaissance richtet sich gegen die Verhaftung an die Vorurteile der Moderne und das Zeitgemässe; den Zeitgenossen wird der Innovator ein Unzeitgemässer, ein Antimodernist und Reaktionär – obwohl er sich selber nicht unbedingt so sehen muss. Auf den Unterschied von Antimodernismus und Modernitätskritik wurde bereits verwiesen. Letztere kann durchaus modernitätsbewusst sein; sie akzeptiert grundlegende Bedingungen der Neuzeit. Sie träumt weder von einer Wiederherstellung des Mittelalters noch von einer Restitution archaischer Verhältnisse und Lebensformen. Modernitätskritik heisst unter anderem, dass die stillschweigende Gleichsetzung von «modern» mit «besser» nicht akzeptiert wird. Der Antimodernismus dagegen legt sich auf dem Umkehrschluss «schlechter, weil moderner» fest. Modernitätskritik geht nicht so weit. Sie glaubt lediglich, dass etwas modern oder zeitgemäss ist, sei nicht notwendigerweise eine Empfehlung. Es gibt keine Vorsehung oder Teleologie in der Geschichte, welche besagt, dass das zeitlich Spätere per se das Reifere, Bessere oder Vollkommenere ist.

Was ist zeitgemäss? Wer hat die Zeichen der Zeit richtig erkannt? Sind es die Massen oder die Moden, welche den Standard vorgeben, oder ist es der

²³ Vgl. *KS A 1*, 311.

²⁴ Vgl. *KS A 1*, 322-324, 329 und 331.

einsame und prophetische Richter der Kultur? Für Nietzsche sind dies rhetorische Fragen. Die Vorentscheidung für die grossen und einsamen Individuen ist bereits in seiner frühen und unveröffentlichten Historie der archaischen Philosophen *Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen*²⁵ gefallen, obwohl sich Nietzsche bewusst ist, dass diese «monumentale Betrachtungsweise» der grossen Denker vor Platon als in ihrer Gegenwart isolierter und markanter Persönlichkeiten eine Vereinfachung und Verfälschung ist, welche die Umstände und Bedingungen unterschlägt, denen sich historische Grössen verdanken. Warum hat Nietzsche seine anregende Skizze zur Geschichte der ersten Philosophen Griechenlands nie überarbeitet und veröffentlicht? Hat er seinen eigenen faszinierenden Vereinfachungen und phantasievollen Überzeichnungen misstraut?

Nietzsche kämpft in der ersten *Unzeitgemässen Betrachtung* gegen das Epigonentum und das Kulturphilistertum; Zielscheibe der Polemik ist ein Alterswerk des Theologen David Friedrich Strauss mit dem Titel *Der alte und der neue Glaube*. Nietzsche spielt in der ersten *Unzeitgemässen Betrachtung* selber die Rolle eines Richters der Kultur, ohne diesen explizit zu erwähnen; er sucht den Richter der Kultur in den nachfolgenden *Unzeitgemässen Betrachtungen*: Zunächst als Gegenbewegung und Korrektiv des exzessiven Historismus im Typus der kritischen Historie, danach in *Schopenhauer als Erzieher* und in *Richard Wagner in Bayreuth*. Schopenhauer und Wagner werden sowohl monumentalisch, d.h. im Stil des *fresco*²⁶ – als auch kritisch als Erzieher und Genies gewürdigt; sie sind die Leitsterne des frühen Nietzsche. Noch glaubt er, beide als verwandtes Paar beschreiben zu können. «Wunderbare Einheit Wagner's und Schopenhauer's! Sie entstammen dem gleichen Triebe»²⁷.

Nietzsche hat auch in seiner Bewunderung früh zur kritischen Distanz gefunden, und er hat später trotz seiner scharfen und zum Teil unfairen Polemik nie die hohe Wertschätzung verloren. «Vorspiel des Parsifal, grösste Wohlthat, die mir seit langem erwiesen ist»²⁸. «Auch die Phase der wütenden

²⁵ Vgl. *KS A* 1, 801-872.

²⁶ Vgl. *KS A* 11, 670.

²⁷ *KS A* 7, 425.

²⁸ *KS A* 12, 198.

Abwehr wird immer wieder konterkariert durch Bewunderung und Verehrung für Wagners Werk»²⁹.

In Schopenhauer hat er den grossen Schriftsteller und exemplarischen Menschen entdeckt. Dem frühreifen Systematiker Schopenhauer und dem voreiligen Systematiker in der eigenen Brust hat er dagegen nie getraut³⁰; Schopenhauer hat er sich bereits während der ersten Lektüre und Notizen vom Frühjahr 1868 unter dem Titel *Zu Schopenhauer* widersetzt³¹.

Als ich Schopenhauer gleich meinem Erzieher feierte hatte ich vergessen, dass bereits seit langem keines seiner Dogmen meinem Misstrauen Stand gehalten hatte; es kümmerte mich aber nicht, wie oft ich «schlecht bewiesen» oder «unbeweisbar» oder «übertrieben» unter seine Sätze geschrieben hatte, weil ich des mächtigen Eindrucks dankbar genoss, den Schopenhauer selber, frei und kühn vor die Dinge, gegen die Dinge hingestellt, auf mich seit einem Jahrzehnd geübt hatte. Als ich später Richard Wagner meine Verehrung bei einem festlichen Anlass darbrachte, hatte ich wiederum vergessen, dass seine ganze Musik für mich auf einige hundert Takte, hierher und dorthier entnommen, zusammengeschumpft war, welche mir am Herzen lagen und denen ich am Herzen lag – es wird wohl noch jetzt der Fall sein – und nicht weniger hatte ich vergessen über dem Bilde dieses Lebens – dieses mächtigen, in eigenem Strome und gleichsam den Berg hinanströmenden Lebens – zu sagen, was ich von Richard Wagner in Ansehung der Wahrheit hielt. Wer möchte nicht gern anderer Meinung als Schopenhauer sein, habe ich immer gedacht – im Ganzen und Grossen: und wer *könnte* Einer *Meinung* mit Richard Wagner sein, im Ganzen und im Kleinen!³²

²⁹ Wapnewski 1989, 422 Anm. 60; vgl. Borchmeyer 1997, 93–114.

³⁰ Vgl. *Morgenröte* 318; *Götterdämmerung* Sprüche und Pfeile 26.

³¹ Vgl. *BAW* 3, 352–361.

³² *KSA* 9, 418–419.

Interessant ist das erwähnte *Vergessen* in Nietzsches Schaffen. Eine besonders merkwürdige Episode wäre hier zu erwähnen: Nietzsche hat vorübergehend seine Schrift *Zur Genealogie der Moral* vergessen! Nietzsche liess sich immer wieder von seinem Unbewussten überraschen. Er hat vermutlich nie vergessen, dass er gegenüber Schopenhauer kritische Vorbehalte hat, doch er hat gelegentlich im Rückblick vergessen, dass er das zu keinem Zeitpunkt und auch während der Abfassung seiner früheren Schriften oder im Eifer des Panegyrikers nicht vergessen hatte.

Es gibt ein eigentümliches Vergessen bzw. Unterschätzen früherer Schaffensphasen, jene Ungerechtigkeit gegenüber der eigenen Jugendzeit, die wir bei Nietzsche oft finden³³ und die er gelegentlich problematisiert, wenn er etwa bemerkt, dass manche Wahrheiten Geltung haben relativ zu einem bestimmten Lebensalter³⁴. Problematisch ist die Tendenz des Alters, die (eigene) Jugend oder Kindheit abschätzig zu beurteilen. In der zweiten *Unzeitgemässen Betrachtung* «Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben» vollzieht Nietzsche eine versuchsweise Umkehrung der Abwertung der Jugend, nämlich das Programm einer kritischen Historie aus den Instinkten der Jugend. Diese Schrift Nietzsches wird in der Jugendbewegung rezipiert; sie gilt als Quelle für Lebensreform und Aufbruch; der Geist der Jugend bildet ein Tribunal gegen eine veraltete und müde Kultur.

Schopenhauer wird im letzten Kapitel der dritten *Unzeitgemässen Betrachtung* als «Richter der ihn umgebenden sogenannten Kultur»³⁵ tituliert. Hier wird vor allem sein Status als frei schaffender Autor ausserhalb der Zwänge des Zeitgeistes und unabhängig von den Universitäten gefeiert.

Das andere Vorbild ist Ralph Waldo Emerson, der die Gestalt des Philosophen mit einem Brandstifter vergleicht³⁶; der Philosoph ist nicht der integrierte, sondern der wilde Weise.

³³ Vgl. *MAM* II, II, 266 oder die Vorrede «Versuch einer Selbstkritik» zur *Geburt der Tragödie*.

³⁴ Vgl. *MAM* I, 609 und 618; *MAM* II, I, 270-271; *JGB* 31 und 57.

³⁵ *KS* 1, 425.

³⁶ Vgl. Richardson 1995.

Propagandist und Kritiker Wagners

Nietzsches Kulturbegriff ist wie jener von Jacob Burckhardt deutlich geschieden vom Staat. Nietzsche geht noch weiter, wenn er schreibt: «Die Kultur und der Staat – man betrüge sich hierüber nicht – sind Antagonisten»³⁷. Der Kulturbegriff wird wie bei Wagner revolutionär aufgeladen. Der Richter der Kultur kann kein staatlich beamteter Richter sein, sondern er muss «wild wachsen»³⁸ wie die Philosophen, von denen Schopenhauer spricht. In der vierten *Unzeitgemässen Betrachtung* wird die Metapher von den «künftigen Richtern, welche die modernen Menschen einmal durch ihr Sieb raiten werden»³⁹ leicht modifiziert. Nietzsche hat damit seine eigene existenzielle Situation, das Ausscheiden aus dem akademischen Leben und dem Philologenstand, und seine Visionen der künftigen richtenden und gesetzgebenden Philosophen vorweggenommen.

Im neunten Kapitel der vierten *Unzeitgemässen Betrachtung* wird Wagner selber als «Gesetzgeber» titulierte, also mit der gleichen Metapher, die Nietzsche im Folgenden auf die Philosophen der Zukunft anwendet.

Nie ist Wagner mehr Wagner, als wenn die Schwierigkeiten sich verzehnfachen und er in ganz grossen Verhältnissen mit der Lust des Gesetzgebers walten kann [...]. Er hat ebenso unablässig danach gestrebt, sich die schwersten Gesetze aufzuerlegen, als Andere nach Erleichterung ihrer Last trachten; das Leben und die Kunst drücken ihn, wenn er nicht mit ihren schwierigsten Problemen spielen kann.⁴⁰

In Richard Wagner hat er den väterlichen Freund und bewunderten Künstler gefunden, dessen Ansprüche als Person und als Künstler jedoch früh problematisiert werden. Er kann ihn als Richter der Kultur begrüssen, aber

³⁷ KSA 6, 106.

³⁸ KSA 6, 422.

³⁹ KSA 1, 462.

⁴⁰ KSA 1, 494-495.

er bleibt nicht blind für den grossen Schatten, den das Genie Wagner wirft. Selbst in der grossen Lobschrift *Wagner in Bayreuth* fehlt es nicht an kritischen Nuancen⁴¹ und dem Anspruch auf «eine geheimnisvolle Gegnerschaft»⁴². Hinter der Fassade des epideiktischen Stils verbergen sich zahlreiche Reserven und Ansätze zu einer scharfen Kritik⁴³. Wie leicht wird es sein, alle hier genannten Eigenschaften und Wirkungen von Schauspieler, Zauberer und Verführer negativ zu bewerten und gegen Wagners Kunst zu verwenden! Wunschangst dominiert Wagners Verehrer: Wir «sehen uns und verlangen danach, dass der Zauberer zu uns komme, ob wir uns schon vor ihm fürchten»⁴⁴.

Es darf nicht unterschlagen werden, dass Nietzsche in seiner Schrift *Richard Wagner in Bayreuth* Wagners Intentionen angemessen deutet, insbesondere mit der Feststellung, dass der Sinn des Gesamtkunstwerkes in einem kumulativen und komplementären Effekt der Verständlichkeit oder der Mitteilbarkeit besteht. Es ist der Höhepunkt einer multimedialen Kunst seiner Zeit, in dem sich Sprache, Gestik und Musik gegenseitig durchdringen und stützen. Es gibt «jeden dramatischen Vorgang in einer dreifachen Verdeutlichung, durch Wort, Gebärde und Musik»⁴⁵.

Die Schrift *Wagner in Bayreuth* ist in manchen Zügen ein gelungenes und tiefsinniges Porträt von Wagner; doch die einmal gewählte rhetorische Form der Laudatio spornt Nietzsche zu gewagten Vergleichen Wagners mit Aischylos und Goethe an, die er später zurücknehmen wird⁴⁶; das Genre der Lobrede versetzt Nietzsche unter den Zwang der positiven und gelegentlich kitschigen Übertreibung. Wagners Musik verkörpert hier die schenkende Tugend⁴⁷ – dies ist vielleicht die höchste Anerkennung, die ihm Nietzsche zollen konnte und die in krassem Gegensatz zu seiner späteren Charakterisierung als *décadent* steht.

⁴¹ Vgl. *KSÄ* 1, 437, 442, 500 und 505.

⁴² *KSÄ* 1, 466.

⁴³ Vgl. Baumeister 1987, 294.

⁴⁴ *KSÄ* 1, 469.

⁴⁵ *KSÄ* 1, 488.

⁴⁶ Vgl. *KSÄ* 1, 435, 442, 473, 483, 487 und 503.

⁴⁷ Vgl. *KSÄ* 1, 465.

Allerdings wird in *Richard Wagner in Bayreuth* auch das Gegensätzliche wiederholt erwähnt; es ist die Rede von den beiden Grundkräften von Wagners Wesen⁴⁸. Sogar die Keimzelle zur Analyse des Ressentiments findet sich bereits in dieser erstaunlichen und meist unterschätzten Schrift. «Ein mächtiges Streben, dem immer wieder ein Einblick in seine Erfolglosigkeit gegeben wird, macht böse [...] Der, welcher vom Streben nicht lassen kann, trotz diesem Unzulänglichen, wird gleichsam unterschwürig und daher reizbar und ungerecht»⁴⁹.

Wie gesagt: Die Wahl einer Lobschrift ist fatal. Nietzsche wird sich künftig meist im Kontext des literarischen Genres von Streitschriften zusammenhängend über Wagner äussern, so als gälte es, den früheren Missgriff einer durchgehenden Lobrede zu korrigieren und durch die entgegengesetzte Übertreibung wett zu machen.

In den bereits erwähnten Entwürfen zu einer fünften *Unzeitgemässen Betrachtung* sucht Nietzsche sogar in der Gestalt des Philologen der Zukunft den Erzieher und Richter der Kultur – eine Idee, die er allerdings und trotz ausführlicher Entwürfe schliesslich fallen lässt. Richter der Kultur können nicht Gelehrte oder Vertreter der «normalen Wissenschaft» sein; es müssen Revolutionäre und Visionäre sein, die sich den Verkrustungen der bürgerlichen Kultur und des bürgerlichen Sekuritätsdenkens entwunden haben. Es sind Geister, die viel wagen. In der mittleren Phase, in der Nietzsche zu seiner eigenen Denk- und Darstellungsform findet, sind es die *freien Geister*; im Unterschied zu den abhängigen, befangenen und gebundenen Geistern.

Schliesslich wird sich Nietzsche selber als Richter der Kultur benehmen, zunächst hinter den Masken Zarathustras und der höheren Menschen im *Zarathustra*. Der Richter der Kultur wird im *Zarathustra* mit dem Zerstörer alter Werttafeln gleichgesetzt. Als Vernichter und Schaffender wird er in einer artifiziellen und artistischen Gestalt in den künstlichen Höllen und Paradiesen des *Zarathustras* vorgeführt.

⁴⁸ Vgl. *KS A* 1, 437 und 474.

⁴⁹ *KS A* 1, 437.

Letztes Gericht über das Christentum

Der Richter der Natur tritt schliesslich mehr oder weniger unverhüllt in den deklarierten Kampfschriften *Zur Genealogie der Moral* und *Antichrist* sowie in den grellen Selbstdarstellungen von *Ecce Homo* auf. Hier tritt der Richter der Kultur nicht nur im Medium des Selbstlobes auf, sondern auch in der Selbststilisierung als Schicksal, d.h. als Produkt oder Gewächs aus sich heraus⁵⁰ – im Prozess einer unvermeidbaren Selbstentdeckung. Dieser Richter der Kultur findet sich dadurch, dass er sich selber – seine vorübergehenden Phasen und Freunde – verlässt und verleumdet. Es ist das Geschick des Judas, des Liebesverrates, das Nietzsche wiederholen muss, um endlich sich selber zu entdecken. Dazu muss er sich von der erdrückenden Nähe von Schopenhauer und Wagner lösen; es ist die feindselige Verwandtschaft, die innere Versuchung des *décadent*, wie sich Nietzsche in der zeitbedingten physiologisch-ästhetischen Metaphorik ausdrückt.

Nietzsches Weigerung, den Beruf als Universitätsprofessor weiterzuführen und eine öffentliche Rolle als Vertreter einer gelehrten Zunft zu spielen, ist der Hintergrund seiner Metamorphosen und Konversionen, aus denen er immer deutlicher als Richter der Kultur hervorgeht. Je stärker Nietzsche den Bruch mit dem Christentum akzentuiert, desto bewusster kann er die Rolle übernehmen, die bisher nur Gott als dem Richter seiner Schöpfung zustand.

Pascal charakterisiert den dogmatisierenden Menschen wie folgt: Er braucht Meinungen, und er bildet sich Meinungen über alles. Er kann gar nicht anders als Meinungen haben oder übernehmen. Er kann nicht neutral, d.h. ohne Urteil bleiben, wie der *pyrrhonien* es fordert. Dieser möchte an allem zweifeln, doch effektiv gelingt es ihm nicht – es gelingt ihm z.B. nicht, an seinem Schmerz zu zweifeln. Der Skeptiker möchte sich aller Urteile enthalten, doch er verfällt immer wieder in Urteile. Die Natur kommt seiner schwachen Vernunft zu Hilfe; sie determiniert die Bildung von Meinungen und Urteilen. Den *pyrrhonien* gibt es in der Realität gar nicht.

⁵⁰ Vgl. *KSÄ* 5, 248-249.

Quelle chimère et-ce donc que l'homme? Quelle nouveauté, quel monstre, quel chaos, quel sujet de contradiction, quel prodige! Juge de toute chose, imbécil ver de terre; dépositaire du vrai, cloaque d'incertitude et d'erreur; gloire et rebut de l'univers.⁵¹

Was für eine Chimäre ist also der Mensch? Welche Neuheit, was für ein Ungeheuer, was für ein Chaos, was für ein Subjekt des Widerspruchs, was für ein Wunder! Richter aller Dinge, dummer Erdenwurm; Verwalter des Wahren, Kloake der Ungewissheit und des Irrtums, Ruhm und Abfall des Universums⁵².

Kontrastiert Pascal die angemassste Kompetenz des Menschen als «juge de toute chose» mit seiner kreatürlichen Beschränktheit, so kann sich Nietzsche als Richter einer langen Tradition der Weltverachtung und Fürsprecher des Lebens, des Leibes und der grossen Gesundheit verstehen. Nach einem grossen Vorsatz zum neuen Jahr, den Nietzsche im «Sanctus Januarius» gefasst hat, wollte er nicht mehr anklagen, nicht einmal die Ankläger des Lebens selber⁵³. Hätte er diesen Vorsatz konsequent eingehalten, so wäre daraus eine ganz neue Qualität des Richtens entstanden – ein Richten, das frei wäre vom moralischen Schuldvorwurf!

Im Unterschied zu Pascals Menschen wird sich Nietzsches Richter nicht mehr mit Meinungen und Urteilen begnügen, sondern er wird sich seiner interpretierenden Tätigkeit bewusst werden. Nietzsche sehnt sich hinter der Maske des Richters der Kultur nach einer Lizenz zum Lügen und Dichten. Der befreite Geist, wie ihn Nietzsche im Spätwerk versteht, darf wieder neue Götter erdichten. In dieser letzten Steigerung wird die Metapher des Richters überdehnt und aufgehoben.

Im *Antichrist* tritt der Richter der Kultur als Vernichter des Christentums auf – als Gesetzgeber und Richterinstanz eines Anathemas, das allerdings eher gegen die philosophierenden Theologen und theologisierenden

⁵¹ Pascal. *Pensées*. Fragment 434.

⁵² [Meine Übersetzung, J.-C.W.]

⁵³ Vgl. *KSÄ* 3, 276.

Philosophen als gegen die Gestalt von Jesus, wie ihn Nietzsche rekonstruiert, gerichtet ist⁵⁴. Jesus verkörpert keinen Glauben, sondern eine Lebensform der Nicht-Aggressivität, die zwar extrem selten ist, aber nach Nietzsche zu allen Zeitaltern möglich ist. Eigentliche Zielscheibe von Nietzsches Kritik ist nicht diese Lebensform, sondern die sich darüber wölbende Ideologie, das Glaubenssystem, das von Paulus begründet und von der Kirche ausformuliert und umgesetzt wird; das Christentum nach Jesus ist eine Verkehrung des Ursprungs: Aus der Existenzform der Nicht-Aggressivität wird eine Glaubenslehre, die sich mit zunehmender Macht an ihren Gegnern rächt. Der Richter der Kultur nimmt Anstoß an der Leibfeindlichkeit und Priesterherrschaft, aber auch am sterilen Monotheismus, der zweitausend Jahre lang die Entstehung neuer Götter verhinderte.

Die Metamorphosen der Gestalt des Richters der Kultur kulminieren in dieser Aufgabe der Gesetzgebung zur Abschaffung des Christentums, die sich Nietzsche anmasst und mit der er ein letztes Signal für die Leserschaft aussendet, das besagt: Verwechselt mich nicht mit den Philosophen der Vergangenheit, sofern sie Prediger des asketischen Ideals waren.

Von der Theodizee zur Biodizee

Die Verwechslungsgefahr bleibt insofern bestehen, als sich Nietzsche im Anschluss an Schopenhauer einer Frage annimmt, welche zum Kern religiöser und metaphysischer Deutungen gehörte, nämlich der *Frage nach dem Sinn bzw. Wozu des Leidens*⁵⁵. Dazu gehört auch die Deutung des Leidens an der Vorstellung eines eifersüchtigen und rächenden Gottes; insofern gibt es etwa im *Zarathustra* den Aspekt der Erlösung und insbesondere der Erlösung von falschen Erlösern – ein Aspekt, der auch schon verglichen wurde mit der Suche des jungen Luthers nach einem gnädigen Gott⁵⁶. Nietzsche sucht ebenfalls nach dem Sinn des Leidens wie die Priester und Asketen, welche

⁵⁴ Vgl. *KS A* 6, 254.

⁵⁵ Vgl. *KS A* 5, 411.

⁵⁶ Vgl. Buri 1947.

das Leiden als Strafe für Sündhaftigkeit deuten. Aus der *Theodizee* wird eine ebenso umfassende, d.h. ihrem Anspruch nach alles Dasein rechtfertigende *Kosmodizee*⁵⁷; eine negative Anforderung an diese Kosmodizee lautet: «Dass wir nicht mehr ›Wünschbarkeiten‹ zu Richtern über das *Sein* machen!»⁵⁸.

Die Rechtfertigung allen Daseins inklusive des Leidens wird also weder theistisch (etwa als Prüfung Gottes oder als Kehrseite der von Gott zugelassenen Freiheit etc.) noch anthropomorph (mit Bezugnahme auf menschliche Ziele und Wünsche) sein dürfen. Da es sich um eine immanente Rechtfertigung des Lebens handelt, kann man auch von der Transformation der Theodizee zur *Biodizee* sprechen⁵⁹. Gefragt ist die Rechtfertigung oder Bejahung des Lebens aus sich heraus, ohne Bezugnahme auf eine übernatürliche Welt. Der Philosoph tritt im dritten Kapitel von *Schopenhauer als Erzieher* auf als «*Censor vitae*», «Schätzer des Lebens», «Gesetzgeber für Mass, Münze und Gewicht der Dinge» und als «Richter des Lebens»⁶⁰. Trotz dieser hohen Anforderungen an eine nicht-theistische und nicht-anthropomorphe und gleichwohl umfassende Rechtfertigung des Lebens sind Nietzsches Antworten enttäuschend dürftig. Er hat die Frage nach dem Sinn des Leidens sehr einseitig und auf seine eigene Existenz als Autor bezogen behandelt: Leiden sind zu bejahen, sofern sie die notwendige und stimulierende Kehrseite schöpferischer Fähigkeiten sind. Der Schmerz kann unter gewissen Bedingungen als Stimulans wirken⁶¹. Es gibt sogar Notizen aus dem Nachlass, in dem – im Kontrast zu seinen eigenen Rechtfertigungsversuchen – die Aufgabe einer Rechtfertigung als unnötig zurückgewiesen wird!⁶²

Wie Lütkehaus richtig bemerkt, kann dieser Abschied von der Rechtfertigung nur um den Preis einer unbegründeten und pauschalen Affirmation allen Lebens geschehen, d.h. unbegründete Biophilie statt Biodizee. Eine Konsequenz solcher Gedanken wäre, dass die Aufgabe eines Richters des Lebens und der Kultur überflüssig wird. Aus dieser Perspektive wäre nicht

⁵⁷ *KSÄ* 1, 197; vgl. *KSÄ* 12, 344.

⁵⁸ *KSÄ* 12, 345.

⁵⁹ Vgl. Lütkehaus 2003, 280.

⁶⁰ *KSÄ* 1, 360-362; vgl. Lütkehaus 2003, 281.

⁶¹ Vgl. *KSÄ* 6, 160.

⁶² Vgl. Hinweise und Diskussion in Lütkehaus 2003, 310, 327-329 und 334.

mehr zu verstehen, warum die Existenz exzessiver Leiden überhaupt als Problem betrachtet werden konnte. Als persönliche Haltung mag dies bewundernswert sein. Nietzsche weigert sich angesichts seiner eigenen Krankheits- und Leidensgeschichte heroisch, Ankläger, Richter und Verleumder des Lebens als solchem zu sein. Seine Biodizee ist demnach sehr persönlich und eng begrenzt auf ein primär schöpferisches Dasein.

Der entscheidende Einwand gegen Nietzsche lautet: Wer nur die stimulierenden Leiden wahrnimmt, verfährt willkürlich selektiv. Es gibt schlechthin lähmende, verdummende und fruchtlose Leiden, die man weder durch vermeidbare Irrtümer noch durch asketischen Wahn der Leidenden selber erklären kann⁶³. Sie bilden den Stolperstein jener Theodizeen, die Leiden als Preis der höheren Kultur deuten möchten und die unter anderem daran scheitern, dass die stimulierenden, zu höheren Leistungen anspornenden Leiden nur eine Teilmenge aller Leiden darstellen.

Nietzsches Elimination des Problems der exzessiven und rein destruktiven Leiden geht zu weit. Schliesslich wird Dionysos als Gott ins Spiel gebracht, dessen Erfahrung neben der Ekstase auch die extremsten Schmerzen einschliesst. Die Antwort der Biodizee im Zeichen des Gottes und Philosophen Dionysos findet in der zeitgenössischen philosophischen und theologischen Literatur erneut Beachtung⁶⁴. Der Gott und Philosoph Dionysos steht nicht für eine Lösung oder Elimination, sondern für eine Vertiefung der Rätselstruktur des Sinnes mancher Leiden.

Nietzsche geht nicht nur in seiner Elimination des Problems der Rechtfertigung der Leiden zu weit, sondern auch in seiner eigenen Tätigkeit des Richtens und Verurteilens. Ohne voreilige Abwehr oder Herablassung gegenüber Nietzsche bleibt zu sagen, dass sich dieser in seinem Todesurteil über *das* Christentum übernommen hat. Alles in allem ist sein Anathema ebenso unspezifisch und wirkungslos wie Voraussagen über das «Ende *der* Philosophie» aus dem Umkreis der Hegelschen Linken. Nietzsche hat in seiner Konzentration auf wenige Ausprägungen und Varianten des Christentums sein Urteilsvermögen und seinen Überblick als Richter der christ-

⁶³ Vgl. Cameron 2003, 71.

⁶⁴ Vgl. Lütkehaus 2003; Willers 2003.

lichen Kultur überschätzt. Unterschätzt hat er dagegen die Lern- und Erneuerungsfähigkeit und «plastische Kraft» der Theologie und der christlichen Selbstkritik.

Ein wichtiger Dienst, den Nietzsche dem Christentum als feindseliger Richter der Kultur erweist, besteht darin, den Umgang mit Kritik und Ablehnung neu zu überdenken. Lange genug war dieser Umgang bestimmt durch blinde Abwehr (der verbotene Philosoph), Herablassung (der «arme, kranke Nietzsche») oder Nachweis der inneren Widersprüche oder Selektivität von Nietzsches Kritik und Polemik (der «konfuse Nietzsche»). In der apologetischen Behandlung Nietzsches zeichnen sich drei Klischees ab. Der verbotene Philosoph: Seine Bücher gelten als gefährlich, ansteckend, und sie impfen seine Leser mit seinem «Wahnsinn»; der wirre Philosoph: Er verstrickt sich in Widersprüche, der Feind des Christentums ist ein «heimlicher Liebhaber Gottes» (Walter Nigg); der irre Philosoph: Seine Polemik gegen das Christentum ist ein Symptom seiner seelischen Erkrankung; die Verzweiflung und Krankheit Nietzsches ist vielleicht sogar eine Wirkung seiner Entfremdung vom Christentum. Aus dem bösen und gefährlichen Nietzsche wird «le pauvre Nietzsche».

Das Christentum, das seine politische Machtstellung, ja seine kulturelle Hegemonie innerhalb einer modernen Massen- und Mediengesellschaft längst verloren hat, wird immer mehr angewiesen sein auf Kritiker, die ihm eine ähnliche Intensität von Aufmerksamkeit und denkender Zuwendung schenken wie Nietzsche es im 19. Jahrhundert tat. Destruktiver und letztlich gefährlicher für das Christentum ist die verbreitete Ignoranz und Gleichgültigkeit als die informierte Feindseligkeit und Ablehnung einiger kompromissloser Intellektueller.

Zur Selbstaufhebung des Richters der Kultur

In Nietzsches Schriften wird die erhabene Figur eines «Richters der Kultur» nur einmal explizit erwähnt, und zwar in der Projektion auf Schopenhauer. Gleichwohl ist die Figur stets gegenwärtig, so etwa in der Kulturschelte der

Reden *Über die Zukunft unserer Bildungsanstalten*⁶⁵ oder am Ende des zweiten Kapitels der Schrift *Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen*. Auch in den Notizen des Nachlasses finden sich entsprechende Anspielungen⁶⁶.

Der Staat kann und darf nach Nietzsche dieser Richter oder «Aufseher der Kultur» nicht sein! Demnach müssen es einzelne Persönlichkeiten sein. Auch das Ideal der Unparteilichkeit und des Gesetzgebers wird auf grosse Persönlichkeiten wie z.B. Solon projiziert⁶⁷. Trotz der steten latenten Anwesenheit eines Richters der Kultur gibt es meines Wissens keine Forschungsliteratur über diese ominöse Gestalt; sie wird in keinem Index oder Nachschlagewerk zu Nietzsche aufgeführt. Dieser hat implizit und auf seine eigene Tätigkeit als Autor bezogen stets an einer solchen Rolle festgehalten.

Gleichzeitig finden sich bei ihm zahlreiche Argumente zur Selbstaufhebung der Gestalt des Richters⁶⁸. Natürlich ist hier das moralisch-juristische Richten und damit der weitere Komplex der Moralkritik impliziert. Doch wird Richten auch generell als Parteinahme (und nicht als gelungener Akt der Unparteilichkeit) desavouiert. So wird der bereits genannte Solon als bis ins hohe Alter lernfähig bezeichnet, weil er darauf verzichtete, Partei zu ergreifen und nur zu richten⁶⁹.

Die einsame und zornige oder traurige Gestalt eines «Richters der Kultur» wird bereits in Nietzsches frühen Schriften relativiert und durch andere Metaphern für Kritik und Erneuerung ergänzt. Eine Alternative zum Bild des einsamen «Richters der Kultur», welcher Nietzsches späteren Bedenken gegen die Schwierigkeiten von Unparteilichkeit⁷⁰ Rechnung trägt, ist das Urteil durch den geregelten oder ritualisierten Agon; hier wird nicht mehr aus der scheinbar einsamen und überlegenen Position heraus geurteilt, sondern aus der multilateralen Situation von olympischen oder anderen Wett-

⁶⁵ «Ihr sitzt zu Gericht – und alle Kulturen aller Zeiten laufen davon.» (KSA 1, 739).

⁶⁶ Vgl. KSA 7, 33.

⁶⁷ Vgl. MAM 261 (KSA 2, 215).

⁶⁸ Vgl. Zittel 1995, 49.

⁶⁹ Vgl. MAM II, I, 301 (KSA 2, 502).

⁷⁰ Vgl. KSA 5, 310-311., 351.

streit-Situationen. Diese bricht gleichsam die Monopolstellung des einsam urteilenden und richtenden Genies. «Das ist der Kern der hellenischen Wettkampf-Vorstellung: sie verabscheut die Alleinherrschaft und fürchtet ihre Gefahren, sie begehrt, als *Schutzmittel* gegen das Genie – ein zweites Genie»⁷¹.

Ich weiss nicht aus welcher Laune heraus sich Nietzsche im Sommer 1875 notiert: «Eins der schädlichsten Bücher ist der Don Quixote»⁷². Eine seltsam isolierte Notiz! Es seien hier zwei Hypothesen gewagt.

Zum einen gehörte das Vorlesen aus dem *Don Quixote* zu den Lieblingsbeschäftigungen Wagners und Cosimas in Tribschen. Sollte diese Notiz Nietzsches heimlichen Groll über das vergangene Tribschener Idyll ventilieren?

Zum anderen könnte Don Quixote auch die einsame und traurige Gestalt des Richters der Kultur sein, die mit unzeitgemässen Mitteln und aus Mitleid gegen den Zeitgeist vorgeht – also eine Karikatur der streitlustigen Strategie von Nietzsches eigenen *Unzeitgemässen Betrachtungen* nach dem verlorenen Glauben an seine einstigen Vorbilder und vermeintlichen Bundesgenossen. Don Quixote ist der Prototyp des erhabenen Anachronismus, der in seinem Eifer zugleich lächerlich und gefährlich wirkt. Nietzsche, der auch in der nachfolgenden Phase gelegentlich nachdenkt über «gefährliche Bücher»⁷³, wollte vielleicht den *Don Quixote* und seinen eigenen erhabenen Leichtsinn indirekt verteidigen. Mit der Veröffentlichung seiner ersten Bücher hat Nietzsche vor allem sich selber geschadet, so wie der unbesonnene Träumer und mitleidsvolle Terrorist Don Quixote primär sich selber Qualen und Nachteile zuzieht. «Eins der schädlichsten Bücher ist der Don Quixote» – dieses Urteil könnte Anerkennung enthalten. Wie hohl würde dagegen ein Lob klingen, das lautete: «Eins der unschädlichsten Bücher.»

⁷¹ KSA 1, 789.

⁷² KSA 8, 130.

⁷³ Vgl. MAM II, I, 58; II, II, 92; JGB 30.

Der Richter der Kultur im George-Kreis

Die Gestalt des Richters in Nietzsches Werk hat in einer früheren Phase der Rezeption dazu angeregt, Nietzsche selber als Richter der Kultur zu verstehen. Als die für den George-Kreis massgebende Biographie von Ernst Bertram schon erschienen war, veröffentlichten Ernst Gundolf und Kurt Hildebrandt eine Schrift mit dem Titel *Nietzsche als Richter unserer Zeit*⁷⁴. Hier wird Nietzsche als Wegbereiter von Stefan George dargestellt. George und der Georgekreis werden als Zentrum einer Erneuerung verstanden, gegen nihilistische Propheten, Politiker und Pädagogen⁷⁵. Im ersten Teil verteidigt Gundolf den früheren Nietzsche gegen den späteren⁷⁶. Die Auffassungen von Mythos und Dichtung sowie die Antikenbegeisterung in der *Geburt der Tragödie* und die Kultur- und Modernitätskritik der *Unzeitgemässen Betrachtungen* sind nach Gundolf aktuell, im Blick auf eine «Richtlinie für die Jugend». «Sättigt euere Seelen an Plutarch»⁷⁷ – bevorzugte Stellen Gundolfs aus den *Unzeitgemässen Betrachtungen* sollen belegen, «wie untrennbar für ihn die Schau des Vorbilds von der Leidenschaft ist, sich und die Umwelt an ihm zu messen und zu steigern»⁷⁸. Allerdings ist Nietzsche Vorläufer, kein Vollender. Gundolf verweist auf das Paradox des Lehrers, der den Schüler lediglich auf dessen eigenen Weg verweist⁷⁹. Das scheinbare Paradox der Selbstfindung durch Heldenverehrung wird behandelt. «Er war Verehrender nur als Erzieher und Richter.» «Nur aus der höchsten Kraft der Gegenwart dürft ihr das Vergangene deuten.»⁸⁰

Nietzsches Richter-«Amt» wird negativ charakterisiert, nämlich aus der Unerfülltheit, «dass der Gott noch nicht erschienen war»⁸¹. Nietzsches *Zarathustra* sei nicht Dichtung, sondern erhöhte Rede. Während der Übermensch

⁷⁴ Gundolf/Hildebrandt 1923.

⁷⁵ Vgl. das Vorwort von Gundolf/Hildebrandt 1923.

⁷⁶ Vgl. Gundolf/Hildebrandt 1923, 12 und 18.

⁷⁷ Gundolf/Hildebrandt 1923, 7, Zitat *KSÄ* I, 295.

⁷⁸ Gundolf/Hildebrandt 1923, 7.

⁷⁹ Vgl. *KSÄ* 1, 340.

⁸⁰ Gundolf/Hildebrandt 1923, 10, Zitat nach *KSÄ* 1, 295.

⁸¹ Gundolf/Hildebrandt 1923, 32.

bloße und unbestimmte Lehre bleibe, sei es Hölderlin gelungen, das Göttliche dichterisch zu gestalten⁸². Gemessen an der doktrinen- und quasi-prophetischen Verkündigung Nietzsches wird Hölderlin zum eigentlichen Strahlemann, sozusagen zum *Meister Proper der Vollendung* stilisiert. Diese Gegenüberstellung ermöglicht Gundolf eine Kritik, die besagt, den sog. «züchtenden Gedanken» gebe es nicht, Nietzsche habe die Wirkung des Richtens in Worten überschätzt und sich ausgerechnet an einem so vieldeutigen Begriff wie «Leben» zu orientieren versucht⁸³.

Gundolf spricht die Sprache der «konservativen Revolution», wenn er vom geheimen Deutschland und den schöpferischen Aspekten des Krieges spricht und es ablehnt, «jede Art von Krieg und Herrschaft als etwas Rückständiges zu beseitigen», wie es die Bekenner der «Kultur des Fortschritts» täten⁸⁴. Er distanziert sich deutlich vom Antisemitismus⁸⁵, übernimmt Nietzsches Polemik gegen Wagner und eignet sich die reaktionäre Rhetorik Nietzsches ebenso an wie dessen Kritik der Erziehung. Gegen die Reduktion auf lebenswichtige Lernstoffe als möglichst schnelle Abrichtung für die Nutzung junger Menschen in Staat und Wirtschaft⁸⁶ wird das *Bild des Menschen* geltend gemacht, das vom vorbildlichen Menschen ausgeht⁸⁷.

Das Bild des Menschen ist in der jüdisch-christlichen Tradition vorgegeben durch die Schöpfung des Menschen nach dem Bild Gottes. Wo der Schöpfungsgedanke wegfällt, wird die Herkunft und Bestimmung des Bildes des Menschen zum Problem. Dies wird von Spinoza reflektiert, der vom «Paradigma» des Menschen spricht, ohne dafür eine Schöpfung oder Schöpfungsabsicht (Teleologie) geltend machen zu können. Für Spinoza ist das Bild des Menschen so etwas wie das Vollkommene innerhalb der gattungsmässigen Unvollkommenheit des Menschen als radikal abhängigem Modus, ein knapper Spielraum von Freiheit zur Ausbildung adäquater Ideen in einem Ozean von determinierenden Faktoren.

⁸² Vgl. Gundolf/Hildebrandt 1923, 10, 50-52.

⁸³ Vgl. Gundolf/Hildebrandt 1923, 55 und 57.

⁸⁴ Vgl. Gundolf/Hildebrandt 1923, 24-25.

⁸⁵ Vgl. Gundolf/Hildebrandt 1923, 15.

⁸⁶ Vgl. Gundolf/Hildebrandt 1923, 26.

⁸⁷ Vgl. Gundolf/Hildebrandt 1923, 28; *KS* 1, 368.

Hans Jonas bezieht sich auf das Bild des Menschen als etwas, was angesichts der fortschreitenden medizinischen Eingriffe und Veränderungen der menschlichen Natur bewahrt werden sollte. Spinoza und Jonas zehren auf ihre Weise von der Evidenz theologischer Vorgaben, auch wenn diese umgedeutet werden.

Diese Vorgaben gelten nur für «gebundene Geister», die der alteuropäischen Glaubens- und Denktradition verpflichtet bleiben, nicht für den «freien Geist». Allerdings kann der «freie Geist», wie ihn Nietzsche in der Phase der Ablösung von Wagner und der Selbstkritik von *Menschliches, Allzumenschliches* porträtiert, kein Vorbild sein⁸⁸. Damit wird die exaltierte Charakterisierung von Nietzsches «Amt, dessen er sein Leben lang gewiss war»⁸⁹ etwas relativiert, denn zu diesem «Amt» gehören die «Nötigung, sich selber zu richten»⁹⁰, Prüfen und Richten sowie Parteinahme gegen sich selber⁹¹.

Gundolf ist, trotz seiner etwas schematischen und letztlich sterilen Einordnung Nietzsches als Vorgänger Georges (der allerdings erst im nachfolgenden Beitrag Hildebrandts genannt wird), durchaus sensibel für die Elemente der Selbstaufhebung in Nietzsches Metapher des Richters, der mit seinem radikal verstandenen Richten und Vernichten⁹² auch seine eigene Rolle als Richter relativiert. Nietzsche ist fähig zur Selbstkritik, zur «Selbstaufhebung» der Richter-Metapher, weil er sich im Unterschied zu George und pace Gundolf in seinem Leben (ausser in gelegentlichen Phantasien) nicht die Rolle eines Vorbildes und Sektengründers anmasst.

Kurt Hildebrandt verweist im zweiten Teil dieser Schrift gleich zu Beginn auf die Selbstzweifel und Selbstverneinung der Autorität, die Nietzsche etwa im *Zarathustra* übt. Das letztliche Ungenügen von Nietzsches «verkrampfem Wollen»⁹³ wird verdeutlicht durch den Agon, den Nietzsche mit

⁸⁸ Vgl. Gundolf/Hildebrandt 1923, 33.

⁸⁹ Vgl. Gundolf/Hildebrandt 1923, 4 und 42.

⁹⁰ Gundolf/Hildebrandt 1923, 6.

⁹¹ Gundolf/Hildebrandt 1923, 32.

⁹² Vgl. *KS* 1, 295.

⁹³ Gundolf/Hildebrandt 1923, 82, vgl. 84, 102.

Platon führte⁹⁴. «Er ahnte seine Grenze, wenn er auf Platon blickte»⁹⁵. Weil Nietzsche die Grösse Platons nicht erreichte, verbündete er sich mit den Sophisten⁹⁶. Dass in dieser Konfrontation Platon als der «Göttliche» stilisiert wird, geht aus der Bemerkung hervor, «er verzehrte sich im vergeblichen Krampfe, das göttliche Ich zu gebären»⁹⁷. Die Vision der ewigen Wiederkehr ist eine Überreaktion Nietzsches, mit der er das implizite Fortschrittsdenken in der Lehre eines künftigen Übermenschen korrigiert. Weil Nietzsche zwischen den Extremen dieser Pole (Übermensch, ewige Wiederkehr) schwankt, «darum fehlt der neuen Lehre das edle Mass»⁹⁸.

Man ist versucht zu sagen, dass die hohle Rhetorik des George-Kreises (man lese die z.T. banalen George-Zitate im Text von Hildebrandt!) mit einem Schema von Streben und (statischer) Vollendung operiert, das Nietzsche zu vermeiden suchte. Auch die Gegenüberstellung von Zarathustra und Platon operiert mit der Pseudo-Konkretheit von Blut- und Leibmetaphern. Hildebrandt schlägt folgende Ergänzung des Abschnitts 372 aus der *Fröhlichen Wissenschaft* vor: «Die Ergänzung der Gedankenstriche kann doch nur heissen: Weil uns das Blut fehlt, brauchen wir Zarathustras Predigt für den Leib; wenn wir erst leiblich heil sind, so ist uns Plato gemässer als Zarathustra»⁹⁹.

Das Motiv permanenter Selbstüberwindung vereitle die «Formung der Natur». «Indem er die neue Ethik sucht, leugnet er die Idee der Moral»¹⁰⁰. Nietzsche bleibe nach dem unvollendeten *Zarathustra*-Projekt (das den Untergang oder Tod des Protagonisten ausspart!) der Richter der Moral. Nietzsche lebt nicht als Priester oder gar als neuer Christus. «Aber das Höchste erreicht er nicht, weil er die Liebesgemeinschaft nicht neu um sich bilden konnte»¹⁰¹. Hildebrandts Verständnis von Normen ist festgelegt auf den

⁹⁴ Vgl. Gundolf/Hildebrandt 1923, 67.

⁹⁵ Gundolf/Hildebrandt 1923, 83.

⁹⁶ Vgl. Gundolf/Hildebrandt 1923, 90.

⁹⁷ Gundolf/Hildebrandt 1923, 96.

⁹⁸ Gundolf/Hildebrandt 1923, 76.

⁹⁹ Gundolf/Hildebrandt 1923, 91.

¹⁰⁰ Gundolf/Hildebrandt 1923, 83.

¹⁰¹ Gundolf/Hildebrandt 1923, 96.

Nietzsche fremden Glauben an «einen absoluten Kern, der auf eine ewige Norm verweist»¹⁰². Ein vergleichbares Bekenntnis zu einer atemporalen und statischen Geltung wird man bei Nietzsche vergeblich suchen. «Wer diese chaotische Selbstüberwindung, Selbstaufhebung in Nietzsches ›Willen zur Macht‹ betrachtet, mag meinen, dass er damit sein Richteramt selbst zerstört habe. Wie soll richten, wer keine Norm anerkennt?»¹⁰³ In dieser Zuspitzung macht Hildebrandt deutlich, dass die Intellektuellen um George zwar Nietzsches philosophisches Verfahren der Selbstaufhebung zur Kenntnis nahmen, ihm jedoch nichts abzugewinnen vermochten. Sie sahen darin weniger ein rhetorisches und experimentierendes Darstellungsprinzip als Mangel an gemeinschaftsbildender und gestaltender Kraft. Sie deuteten Nietzsches Selbstaufhebung der Rolle eines Richters und Vernichters als ein Versagen, als Ausdruck eines Mangels an positiver und affirmativer Gestaltungskraft, als Annäherung und Abgleiten in den selbstzerstörerischen Wahn.

Der Arzt der Kultur

Die Fixierung auf die Rolle des Richters ist Nietzsche fremd. Alternative und konkurrierende Metaphern begleiten seine Selbstreflexionen über die Tätigkeit der Kritik. Erwähnt sei hier nur die ebenso virulente Metapher eines *Arztes der Kultur*. So hat Nietzsche die Metaphern des kritischen Philologen, Antichristen und Arztes zusammengezogen, wenn er schreibt: «Man ist nicht Philologe und Arzt, ohne nicht zugleich auch Antichrist zu sein. Als Philologe schaut man nämlich hinter die ›heiligen Bücher‹, als Arzt *hinter* die physiologische Verkommenheit des typischen Christen. Der Arzt sagt ›unheilbar‹, der Philologe ›Schwindel‹ ...»¹⁰⁴.

Es geht um den Arzt der Zukunft, um eine Steigerung des heutigen Berufes zum Heiland, der es nicht mehr nötig hat, Wunder zu tun und sich

¹⁰² Gundolf/Hildebrandt 1923, 89.

¹⁰³ Gundolf/Hildebrandt 1923, 92.

¹⁰⁴ *Der Antichrist* 47.

kreuzigen zu lassen¹⁰⁵. Gemeint ist ein Arzt, der andere von Meinungen kuriert¹⁰⁶. Denn «alle Vorurteile kommen aus den Eingeweiden»¹⁰⁷.

Mit dieser Selbstzuschreibung eines Arztes der Zukunft grenzt sich Nietzsche deutlich von Wagner ab, der nicht nur als Zauberer und Scharlatan diskreditiert wird, sondern dessen Kunst bei aller Verehrung und sogar im Kontext seiner Lobrede *Richard Wagner in Bayreuth* zwar als integrierende Kunst charakterisiert wird, aber als Kunst, die wesentlich rückwärts gewandt bleibt. Wagner ist eine Kulturmacht; er wird von Nietzsche als «Gegen-Alexander»¹⁰⁸ verstanden, der den gordischen Knoten nicht zerschlägt (und damit alles auseinanderstreben liesse). «Richard Wagner bindet zusammen, was seit Alexander dem Grossen auseinander fällt»¹⁰⁹. Nietzsche vermag Wagner in seiner Lobschrift als bedenklichen, aber auch notwendigen «Vereinfacher» zur Revitalisierung einer zutiefst maroden Kultur sehen, mutet dem Verehrten noch die Rolle eines Arztes der Kultur zu. Denn seine Kunst erregt «den Schein einer einfacheren Welt, einer kürzeren Lösung der Lebens-Rätsel»¹¹⁰. Weiter geht das Lob Nietzsches nicht, ja es wird im gleichen Kontext der Lobrede empfindlich eingeschränkt. Den Schritt zur aktiven Revitalisierung, den angekündigten Schritt zur Kulturrevolution hat Wagner nämlich nicht vollzogen. Er hat diesen Schritt zum Handeln und in die Zukunft nicht geschafft. Wagner ist nicht der «Seher einer Zukunft, wie er uns vielleicht erscheinen möchte, sondern der Deuter und Verklärer einer Vergangenheit»¹¹¹. Nietzsche hat bereits im frühen Werk seiner offiziellen Wagner-Verehrung den heimlichen Vorbehalt eingebaut, dass nicht Richard Wagner, sondern er, Friedrich Nietzsche, der Seher und Arzt der Zukunft sein werde. Der frühe Nietzsche vermag Schopenhauer als Erzieher zur Selbständigkeit zu akzeptieren; von Wagner muss er sich in der Folge enttäuscht abwenden. Er wird Wagner als hervorragenden und raffinierten

¹⁰⁵ Vgl. *MAM I*, 243.

¹⁰⁶ Vgl. *Morgenröte* 449.

¹⁰⁷ *Ecce Homo*. Warum ich so klug bin 1.

¹⁰⁸ *KSA I*, 447.

¹⁰⁹ Rohrmoser 2000, 107.

¹¹⁰ *KSA I*, 542.

¹¹¹ *KSA I*, 510.

Künstler des Details bewundern und als Apostaten bekämpfen, der vom freien Geist der Kulturrevolution zum theatralischen Christen verkommen ist.

Allerdings ist die Metapher des Arztes spannungsgeladen und wie die zuvor behandelte Metapher eines Richters der Kultur mit der Tendenz zur Selbstaufhebung behaftet. Der Arzt – in hippokratischer Manier verstanden als paternalistischer Arzt, der es besser weiss als seine Patienten – erhebt einsame und angreifbare Wissensansprüche, er strebt nach einseitigen Interventionen und masst sich damit ein «Amt» an, das alles andere als unerschütterlich und gewiss ist. Dieses Bild des Arztes wird durch die moderne Patientenautonomie stark relativiert. Auch Nietzsche gehörte zu den Patienten, die neben der Inanspruchnahme von Ärzten an sich selber kurieren und sich selber Rezepturen verschreiben. In der Selbstdiagnose und Selbsterverarztung überschneiden und vermischen sich allerdings uralte und moderne Vorstellungen von Heilkunde, populärer Medizin, Misstrauen gegen die «Götter in Weiss»¹¹² und Bedenken gegen die moderne «Schulmedizin», Antizipationen der modernen Psychiatrie¹¹³, Kurpfuscherei und moderner Patientenautonomie.

Es ist nicht verwunderlich, dass Nietzsche seine bevorzugte Metapher auch ironisch distanziert verwenden kann, wenn er etwas bemerkt: «Hamlet selbst wird heute von den Ärzten der Zeit gegen den «Geist» und sein Rumoren unter dem Boden verordnet»¹¹⁴. An welche Ärzte der Zeit mochte Nietzsche gedacht haben, die hamletsche Melancholie empfehlen? Vielleicht hatte er Mainländer, Bahnsen oder andere Schopenhauerianer im Visier.

Wie aus diesem Text und seiner Vorstufe¹¹⁵ implizit hervorgeht, versteht sich Nietzsche als Arzt, der den befehlenden Affekt und starken Willen empfiehlt – im schroffen Gegensatz zu diesen ungenannten schlechten Ärzten, die Pessimismus, Skepsis und hamletsche Melancholie als Therapie empfehlen. Hamlet als Typus des Zauderers, der sich nicht zu einer Ent-

¹¹² «Womöglich ohne Arzt leben.» – *Morgenröte* 322, gesteigert zu einem Misstrauen gegen Gott.

¹¹³ Vgl. *Morgenröte* 202, 549.

¹¹⁴ *JGB* 208.

¹¹⁵ Vgl. *KS A* 11, 34.

scheidung und Handlung durchringen kann, ist die Negativfolie für den Übermenschen, sofern es diesem gelingt, seine Affekte zu ordnen und einem dominanten Affekt unterzuordnen. Diese Therapie kommt jedoch nicht allein durch verbesserte intellektuelle Leistungen zustande; Erkenntnis ist keine Universalmedizin. Dies hält Nietzsche Sokrates als dem Urbild des theoretischen Optimisten entgegen¹¹⁶.

Im Unterschied zum Richter der Kultur ist der Arzt der Kultur besser erschlossen. Besonders ausführlich ist die Studie von Daniel R. Ahern: *Nietzsche as cultural physician*¹¹⁷. Ahern sieht in der ärztlichen und physiologischen Sprache Nietzsches sogar einen grundlegenden und stetigen Bezugspunkt aller Interpretationen auf einen symptomatischen Kodex von gesundem und krankem, aufstrebendem und sinkendem Leben, kurz: einen festen Standard, der den Vergleich und die Rangordnung von Interpretationen erlaube und damit in Nietzsches Denken eine positive Orientierung zum Tragen bringe, die ihn von seinen späteren dekonstruktivistischen Interpretationen abhebe. Schon der Richter der Kultur müsse als Zerstörer entscheiden, was es wert sei, zugrunde zu gehen oder zerstört zu werden; aus Nietzsches «klinischem Standpunkt» betrachtet müsse ebenfalls eine solche Entscheidung getroffen werden darüber, was vital und was dekadent ist. Die Zuschreibung von Dekadenz, so können wir Ahern vervollständigen, muss einen nicht-metaphorischen Kern haben, der sich nicht nur als Etikett von Streitschriften, nicht nur als Epitheton der Verdammung, sondern als Element der neutralen Charakterisierung bewährt. In einem Brief an Carl Fuchs von vermutlich Mitte April 1886 schreibt Nietzsche: «Décadence, ein Wort, das, wie sich unter uns von selbst versteht, nicht verwerfen, sondern nur bezeichnen soll»¹¹⁸. Der Einschub «wie sich unter uns von selbst versteht» betont den Kontext einer privaten Mitteilung, einer Selbstverständlichkeit im intimen Gedankenaustausch unter Freunden oder Briefpartnern, kurz: in einer Verständigungssituation, in der es weniger um strategische Selbstbehauptung und polemisches Pathos als vielmehr um nüchterne Diagnose

¹¹⁶ Vgl. *Geburt der Tragödie* 15.

¹¹⁷ Ahern 1995.

¹¹⁸ Brief vom April 1886 (KSB 7, 177).

geht. Der Arzt der Kultur bewährt sich im Geschäft der Kulturdiagnose. Ob etwa die im gleichen Brief angedeutete Gegenüberstellung von grossem Stil und Dekadenz auch eine therapeutische Kompetenz verrät, mag dahingestellt bleiben.

Wie kommt es zur metaphorischen Erweiterung des Arztes zu einem Arzt der Kultur? Der Rückgriff auf das archaische Bild eines Arztes in Personalunion mit dem kosmologischen Philosophen erinnert an die antike und mittelalterliche Bedeutung des Arztes. Die kosmologische Dimension im archaischen Verständnis von Medizin und Physiologie erlaubt ohne weiteres die Ausweitung ärztlicher Tätigkeit von der Behandlung des individuellen Patienten auf Kollektive und Kulturen.

Auch hier ist Nietzsche nicht interessiert an einem Rückgang auf ältere Formen der Wissenschaft; seine Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Physiologie, Medizin und insbesondere seine zuvor kaum angemessenen erforschte Nähe zu zentralen Denkweisen Darwins¹¹⁹ hält ihn davon ab, in der Vergangenheit nach einer «besseren Wissenschaft» zu suchen. Auf den Unterschied zwischen Antimodernismus und Modernismuskritik wurde bereits hingewiesen. Nicht ein «Anti-Darwin» (wie Nietzsche seine Texte irreführend tituliert), sondern allenfalls eine kritische Spiegelung moderner Wissenschaft in älteren Denkformen und Perspektiven kann dazu dienen, den Horizont zu erweitern¹²⁰. Die Erinnerung an den archaischen Arzt vor der Festlegung auf den hippokratischen Eid könnte die humanistische Reduktion des ärztlichen Ethos auf die Tätigkeiten des Linderns von Leiden und des Verlängerns von Leben rückgängig machen. Die Metapher eines Arztes der Kultur hält auch ganz andere Optionen offen im Umgang mit Leiden und Leben, z.B. eine therapeutische Verschärfung von Leiden oder eine «therapeutische» Beendigung von Leben. So könnte etwa die Verschreibung von Selbstüberwindung, Leidensresistenz und Übermenschentum als korrektive und korrigierende Therapieempfehlung verstanden werden, die einigen ausgewählten Menschen das Leben erschwert (das heisst zusätzliche Leiden und Risiken schafft) und einige Leben verkürzt (weil sie sich z.B. für

¹¹⁹ Vgl. Richardson 2004.

¹²⁰ Vgl. *KSÄ* 12, 2.

den Übermenschen aufopfern oder weil sie ihr Leben als sinnlos empfinden und beenden). Dass der Arzt der Kultur nicht einfach da ist, Leben zu erhalten und verlängern, geht aus Nietzsches intensiver Kritik des Gedankens der Selbsterhaltung hervor¹²¹. Selbsterhaltung bzw. Wille zum Leben wird mit Herdeninstinkt identifiziert¹²². Rückzug und Konzentration auf Selbsterhaltung ist bereits ein Symptom von Erschöpfung und Abstieg; aufsteigendes Leben dagegen strebt nach Erweiterung und Steigerung der eigenen Lebensfülle, auch auf Kosten anderer Lebewesen. Die «dionysische Einstellung» von Nietzsches Biodizee, seine Bejahung der Leiden als Teil der Bejahung des Lebens wurden bereits erörtert.

Vereinfachend gesagt verschreibt der Arzt der Kultur eher (geistigen) Sport als Opium. Die schlichte Gegenüberstellung «Heroismus versus Hedonismus» ist allerdings mit Vorsicht aufzunehmen; ihr steht Nietzsches antiasketische Bejahung der Freuden und Genüsse des Lebens entgegen. Auch die Gefahr einer direkten und plumpen Umsetzung solcher Suggestionen im Sinne eines nazistischen «Euthanasieprogramms» ist leider nicht völlig aus der Luft gegriffen. Nietzsche ist bezüglich der Abgrenzung von brutaler politischer Umsetzung nicht immer deutlich und eindeutig genug. Dies ist der Preis der Vorliebe für Metaphern!

Die Rolle des Arztes der Kultur, der etwa als nüchterner Diagnostiker der Kultur auftritt, wirft mindestens drei Probleme auf, die für Nietzsches Denken insgesamt brennende Fragen bleiben und die hier auch nicht beantwortet werden können. 1. Wie dringt der Arzt der Kultur von den vielfachen metaphorischen und «verdammenden» Nebenbedeutungen zum buchstäblichen, rein deskriptiven Kern der Begriffe «gesund» und «krank» vor? 2. Wie wird das rein beschreibende Vokabular von gesund und krank zur Quelle von Bewertungen und Normen – oder anders gefragt: Wie wird der Wertunterschied zwischen gesund und krank zu einem Wertunterschied der kulturellen Beurteilung und kritischen Diagnose? 3. Wie nimmt der Arzt der Kultur seine Rolle als Therapeut wahr? Die Problematik, die sich hinter diesen Fragen anmeldet, lässt sich folgendermassen umschreiben: Ist, wie

¹²¹ Vgl. *Fröhliche Wissenschaft* 349; zahlreiche Belege finden sich in Nietzsche 2004.

¹²² Vgl. Ahern 1995, 22.

der junge Nietzsche programmatisch verkündet, alle Sprache (in letzter Instanz) metaphorisch¹²³, so lässt sich kaum so etwas wie ein nicht-metaphorischer Sinn der Begriffe «gesund» und «krank» heraus präparieren. Gilt Nietzsches These des Panmetaphorismus, so werden wir von einer übertragenen Bedeutung dieser Begriffe zu anderen verwiesen; so etwas wie eine rein beschreibende oder rein bezeichnende Bedeutung wäre lediglich eine Fiktion. Alle Rede wäre indirekt, würde auf andere Rede verweisen.

Können wir dagegen Nietzsches Naturalismus beipflichten, der sich in seinem Vertrauen an die beschreibende und erklärende Kraft der modernen Physiologie und Evolutionstheorie manifestiert, so müssen wir die These des Panmetaphorismus als falsch und irreführend zurückweisen. Es gäbe nicht nur Metaphern und Interpretationen, sondern auch Interpretationen von Fakten, die ihrerseits (kausal) unabhängig von Interpretationen existieren. Diese Fakten können Aussagen wahr oder falsch machen. Aussagen, die auf solche Fakten Bezug nehmen, haben eine buchstäbliche Bedeutung. Falls es solche buchstäblich wahren oder falschen Aussagen gäbe, wäre die These, dass alle Aussagen nur indirekt («metaphorisch») wahr sind, falsch. (Sie wäre buchstäblich falsch!)

Befürwortern und Kritikern des Panmetaphorismus bietet Nietzsche Anhaltspunkte. Zum einen scheint er auf Physik, Physiologie und Medizin in einem nicht-metaphorischen Sinne zu rekurrieren. (Weiterhin gibt es eine Reihe philosophischer Argumente gegen den Panmetaphorismus, die sich aber bei Nietzsche nicht finden.)

Zum anderen erläutert Nietzsche Leib, Gesundheit und andere scheinbar klinische Begriffe gerne mit politischen Metaphern: Krankheit oder Schwäche gilt z.B. als Anarchie der Affekte¹²⁴, Gesundheit als das Werk einer dominierenden Leidenschaft, als hierarchisch geordnetes Gleichgewicht der Kräfte. «Unser Leib ist ja nur ein Gesellschaftsbau vieler Seelen»¹²⁵. Er versteht die Vielheit des Subjekts als «eine Art Aristokratie von Zellen»¹²⁶.

¹²³ «Was ist also Wahrheit? Ein bewegliches Heer von Metaphern» (*KSÄ* 1, 880).

¹²⁴ Vgl. *KSÄ* 13, 342.

¹²⁵ *JGB* 19.

¹²⁶ *KSÄ* 11, 650; «Zellen» steht in Nietzsches Text in doppelten Anführungszeichen; diese Notiz ist als Frage formuliert.

Angesichts solcher Notizen scheint Nietzsche den Zirkel der Metaphern nicht zu durchbrechen und diesen Zirkel auch gar nicht als verderblich zu betrachten.

Das zweite Problem ist das Sein-Sollen-Problem: Dienen die Termini «gesund» und «krank» ursprünglich oder «unter uns», d.h. im unverkrampften Dialog ohne polemische Absicht, nur der Bezeichnung und Konstatierung, wie liesse sich daraus dann eine Bewertung oder ein Sollen ableiten? Besteht nicht ein logischer Sprung zwischen der «klinischen Diagnose» und der Kritik bzw. der therapeutischen Empfehlung? Antizipiert Nietzsche gar die nazistische Politik gegen «entartete Kunst»?

Ein so formuliertes Sein-Sollen-Problem liesse sich allenfalls überwinden, wenn Bewertungen nur als Ausdruck und Ausfluss von dominierenden Affekten verstanden und gleichsam «emotivistisch» oder «expressivistisch» gedeutet werden. Die Vorstellung, dass es eine moralische Realität gibt, dass unsere Werturteile über objektive Werte und Normen berichten, müsste aufgegeben und zugunsten einer subjektiven Theorie von Normen und Werten ersetzt werden. Ähnliches würde für ästhetische Urteile gelten – sie wären nach Nietzsches Analyse so sehr von persönlichen Stimmungen und Einstellungen abhängig, dass sie keine objektive Bedeutung haben könnten; somit könnten sie auch nicht zum Vorwand staatlicher Verfolgung sog. «entarteter Kunst» dienen. Wichtiger noch: Nietzsche ist bereit, den ästhetischen Reiz des Dekadenten zu anerkennen. Dekadente Kunst mag Symptom dekadenten Lebens oder einer dekadenten Kultur sein; sie ist deshalb nicht notwendigerweise banale, uninteressante oder gar zensurbedürftige Kunst.

Das dritte Problem hat mit der Rolle des Einzelnen in der Gesellschaft zu tun – wie kann sich der Einzelne gegen die Vereinnahmungen und Prägungen des Kollektivs teilweise verwahren? Woher kommt die Kraft zur Immunisierung gegen die Infektionen von Massen- und Durchschnittskultur bzw. die Versuchungen der Dekadenz? Und wie kann er gar dazu übergehen, als Einzelner und Isolierter dem übermächtigen Kollektiv seinen Stempel aufzuprägen? Wie heilt sich der angesteckte Arzt selber?

Dieses Problem liesse sich vielleicht dadurch lösen, dass die Dichotomie von Mittelmässigkeit und Übermenschentum stark relativiert oder abge-

schwächt würde zu einer bloss graduellen Unterscheidung (wie sie sich in der Rede von «höheren Menschen» abzeichnet) und indem diese Unterscheidung nicht als absoluter Gegensatz zwischen Gruppen von Individuen, sondern vielmehr als Polarität von Kräften und Gegenkräften in (fast) jedem Individuum verstanden würde. So beschreibt Nietzsche den Kampf gegen Dekadenz auch als Kampf gegen die eigene Verführbarkeit und Anfälligkeit für Dekadenz. Es gäbe so betrachtet einen Kampf zwischen höherem Menschen und Massenmenschen, der sich in der Brust des Einzelnen abspielt und auch von jedem Einzelnen selber und neu gelöst werden müsste. Die Rede von einer abgehobenen Klasse von Aristokraten oder Übermenschen, die Schwärmerei für das Kastenwesen oder gar Nietzsches reaktionäre Befürwortung von Sklaverei würde damit im besten Fall als bloss metaphorische Darstellung, im schlimmsten Fall als schlechte Ideologie entlarvt.

Damit erhält das Bild des Arztes, der sich selber heilt, operiert und aus selbst zugefügten Schmerzen der Vivisektion Erkenntnisse gewinnt, seine schillernde Leuchtkraft. Es geht nicht an, auf den Arzt der Kultur zu warten, so wie auf den Messias gewartet wird; jeder muss sich selber kulturell verarzten, in dem er seine schöpferischen und «kommandierenden» Affekte oder Instinkte befreit und bejaht. Tatsächlich findet sich bei Nietzsche das Bild des Arztes, der sich selber seziert, mit sich selber experimentiert, etwa mit seiner Diät¹²⁷ oder mit den «kleinsten Gewohnheiten»¹²⁸, aber auch und meist metaphorisch: Besonders bildhaft (weil praktisch kaum durchführbar oder tödlich) ist Vivisektion am eigenen Leib als Bild für die Erforschung der eigenen Seele¹²⁹. Es gibt eine Vivisektion der Affekte¹³⁰, der modernen Seele¹³¹ und des Gewissens¹³².

Ob Nietzsche gültige Antworten in der angedeuteten Richtung zu geben vermag, soll hier nicht weiter untersucht werden. Die überwältigende Bedeutung und Anregungskraft seiner Schriften besteht bereits darin, dass er

¹²⁷ Vgl. *Ecce Homo*, Warum ich so klug bin, 1.

¹²⁸ *Morgenröte* 462.

¹²⁹ Vgl. *Genealogie der Moral* III, 9.

¹³⁰ JGB 198.

¹³¹ *Der Fall Wagner*, Epilog.

¹³² *Genealogie der Moral* II, 24; JGB 229.

diese Probleme formuliert und auf seine Weise dramatisiert hat. Die Verwendung von Richter und Arzt als Metaphern erlaubt eine Erweiterung und Umdeutung traditioneller Berufsrollen: Der Richter wird zugleich zum (zerstörenden) Verurteiler und zum (aufbauenden) Gesetzgeber; der Arzt wird zugleich zum ansteckenden und heilenden (Selbst-)Helfer. Die grosse Gesundheit liegt nicht in Abwesenheit von Krankheit und Dekadenz, sondern in deren Überwindung, in der Genesung und in der neu gewonnenen Resistenz gegen das Durchlittene. Im Rückblick können wir sagen: «Wir brauchen das Anormale, wir geben dem Leben einen ungeheuren choc durch diese grossen Krankheiten...»¹³³.

So kann auch Wagners Musik als kranke und krankmachende Musik in einem Prozess von Erkrankung und Genesung neu gehört werden, gleichsam als heilsamer «choc», unabhängig von den Ideologien Wagners und der Wagnerianer. Sie wird vom dezidierten Anti-Wagnerianer nicht als teutonisches und monumentales Gesamtkunstwerk, sondern als dekadente Kunst der subtilen Übergänge und des heimlich leuchtenden Details vernommen.

Der am Wagnerismus erkrankte und vom Wagnerismus genesene Arzt der Kultur vermag nun diese Kunst neu zu würdigen, sozusagen als «wagnerisme», als mediterranisierte Weiterführung. Ausgerechnet in seinen Streitschriften leistet Nietzsche den Beweis «seiner persönlichsten Pietät gegen Wagner»¹³⁴. Nietzsche hat für Wagners Musik dankbare Worte gefunden, etwa in *Ecce Homo*, «Warum ich so klug bin, Abschnitt 5», und für Wagner als Freund und Feind in seinem Bekenntnis zur «Sternenfreundschaft»¹³⁵. Der Arzt ist geheilt und versteht es, das Bezaubernde von Wagners Musik und Charakter auch ohne Groll und Tücke zu würdigen.

Die Idee des Heils wird zugleich säkularisiert zum ärztlichen Heilen von Körper und Seele und erweitert zur Genesung einer Epoche und Kultur. Die Säkularisierung des «Heils» bietet die Chance zu einer Gesundung der Kultur von ihren lähmenden und blockierenden Kräften, aber sie birgt auch

¹³³ KSA 13, 341.

¹³⁴ Brief vom 10. Dezember 1888 (KSB 8).

¹³⁵ KSA 3, 279.

die Gefahr der Banalisierung, etwa als Therapie durch das «Lachen über nichts. Humor als Antwort auf den Nihilismus»¹³⁶.

Für Ergänzungen und Hinweise danke ich Claus Zittel, Benjamin Adler und den Teilnehmern der Tagung «Nietzsche und Wagner» vom 22–24. September 2003 in Luzern. Eine kürzere Version dieses Beitrags findet sich als Kapitel 3 in meinem Buch: «Zarathustras Schatten. Studien zu Nietzsche». Freiburg in der Schweiz 2004.

¹³⁶ Vgl. den Schluss von «Versuch einer Selbstkritik», KSA 1, 22; Higgins 2000; Marmysz 2003.

Literaturverzeichnis

- Ahern, Daniel R. *Nietzsche as cultural physician*. Pennsylvania 1995.
- Baumeister, Thomas. *Stationen von Nietzsches Wagnerrezeption und Wagnerkritik*. Seite 288-309. In: *Nietzsche-Studien*, Band 16. Berlin/New York 1987.
- Borchmeyer, Dieter. «Ich habe ihn geliebt und Niemanden sonst». Nietzsches Wagner-Kritik zwischen Passion und Polemik». Seite 93-114. In: Pöltner, Günther/Helmuth Vetter (Hg.). *Nietzsche und die Musik*. Frankfurt am Main 1997.
- Breazeale, Daniel. «Introduction to Fr. Nietzsche». In: *Untimely Meditations*, volume XV. Cambridge 1997.
- Buri, Fritz. *Kreuz und Ring*. Bern 1947.
- Cameron, Frank. *Nietzsche and the «Problem» of Morality*. New York 2003.
- Cancik, Hubert/Hildegard Cancik-Lindemaier. *Philolog und Kultfigur. Friedrich Nietzsche und seine Antike in Deutschland*. Stuttgart/Weimar 1999.
- Gundolf, Ernst/Kurt Hildebrandt. *Nietzsche als Richter unserer Zeit*. Breslau 1923.
- Higgins, Kathleen Marie. *Comic Relief. Nietzsche's «Gay Science»*. New York/Oxford 2000.
- Lütkehaus, Ludger. *Nichts*. Zürich 2003.
- Marmysz, John. *Laughing at Nothing. Humor as a Response to Nihilism*. New York 2003.
- Nietzsche, Friedrich. *Von Wille und Macht*, herausgegeben von Stephan Günzel. Frankfurt am Main 2004.
- Nietzsche, Friedrich. *Frühe Schriften (1854-1869). Historisch-kritische Gesamtausgabe*. 5 Bände, herausgegeben von Hans Joachim Mette. München 1933-1940. BAW.
- Richardson, John. *Nietzsche's New Darwinism*. Oxford 2004.
- Richardson, Robert. *Emerson. The Mind on fire*. Berkeley 1995.

- Rohrmoser, Günter. *Nietzsche als Diagnostiker der Gegenwart*. München 2000.
- Wapnewski, Peter. *Nietzsche und Wagner. Stationen einer Beziehung*. Seite 401-423.
In: *Nietzsche-Studien*, Band 18. Berlin/New York 1989.
- Willers, Ulrich (Hg.). *Theodizée im Zeichen des Dionysos. Nietzsches Fragen jenseits von Moral und Religion*. Münster 2003.
- Wolf, Jean-Claude. *Zarathustras Schatten. Studien zu Nietzsche*. Freiburg in der Schweiz 2004.
- Zittel, Claus. *Selbstaufhebungsfiguren bei Nietzsche*. Würzburg 1995.

Nietzsche, Wagner and the Nostalgia for the «Gesamtkunstwerk»

Glenn W. Most

I first encountered the total work of art as a teenager, in the Dionysus Discotheque in downtown Philadelphia. It was 1968, and revolution was in the air; I was 16 years old, and the blood was barreling through my veins. During the day, I would study, read, plan for the near and distant future, do boring volunteer work for worthy political causes, daydream. At night, I dedicated myself to sterner pleasures. Together with hundreds of other Bacchants, people otherwise entirely unknown to me, I set at risk the limitations of my personal identity to the sounds of rock and roll.

The music was so loud that we not only listened to it with our ears, but were buffeted by it back and forth as though by gale force winds; the dance floor was so crowded with writhing bodies that, whether I thought I was dancing alone or in shifting couples, I was in fact engaged in a rough and tumble contact sport and discovered only the next morning unremembered bruises from anonymous elbows and knees; the light show alternated unpredictably total blackness and astonishing flashes in colors quite unfamiliar to daylight; my nostrils were filled with a heady compound of sweat, incense, musk, and beer; my tongue burned with cheap alcohol. Unsurprisingly, I loved it. We were, all of us, for an evening, who we wanted to be: famous, beautiful, wealthy, stylish — above all, not ourselves. The risk to which we enjoyed putting ourselves was not in fact very great, despite what we told ourselves, despite what we told one another, despite what we told our parents — the vast majority of us, after all, like myself, went on to live thoroughly bourgeois adult lives. And yet that risk was not quite minimal either: a few of the people on that dance floor did not in fact like very much what they

discovered about themselves, or they liked it too much, and never came back.

Most of us at the Dionysus Discotheque had never heard of Richard Wagner, I suspect, and few if any could even pronounce the word «Gesamtkunstwerk», let alone understand it. And Wagner himself, could a vindictive time machine have transported him into Philadelphia in the late 1960's, would certainly have been no less horrified by what he would have seen there than our anxious parents. Yet in a very real sense, we were his spiritual heirs, whether we, and he, knew it or not. The total work of art which he had called for in 1849 in his celebrated essay on »The Art-Work of the Future»¹ did in fact arrive, over and over again in the next century and a half — to be sure, never quite in the form he demanded, and not always with a conscious awareness of its affiliation, but nonetheless recognizably, at least to a certain extent, his own cultural offspring.

In the popular imagination, indeed, and in the older handbooks as well, the «Gesamtkunstwerk» tends to be identified as Wagner's specific and unique creation, his most important and characteristic contribution to aesthetics and music theory. Put into these extreme terms, in fact, such a claim is quite false. Wagner was not the first to invent the term «Gesamtkunstwerk», nor does it play a very prominent role in his writings — for example it is not even included as an item in the index at the back of the 1911 Volksausgabe of his collected works. Indeed, in a fit of pique Wagner himself even went so far once as to write in a letter of 16 August 1853 to Franz Liszt that most of his followers, like most of his enemies, were quite incapable of reading his writings correctly: »Es wäre sonst ganz unmöglich, dass als Frucht von all meinen Darstellungen endlich diese unglückliche ‚Sonderkunst‘ und ‚Gesamtkunst‘ herausgekommen wäre»². Yet for better or worse, the «Gesamtkunstwerk» and Wagner helped bring one another to a notoriety which has decisively influenced aesthetic speculation and artistic practice until today. To understand how and why this could have happened, we must take a step or two backwards.

¹ *GSD* 3, pp. 42-177.

² Richard Wagner 1983, 263.

If we understand the term «Gesamtkunstwerk» to designate a real or postulated work of synaesthetic art in which all, or at least as many as possible, of the individual species of artistic activity are integrated with one another and subordinated to the production of a single, more or less unified global effect, then it is evident that it presupposes at least two conceptual premises without which it could scarcely have been invented or thought to make sense: first, that all forms of artistic activity are merely varieties of the same fundamental creative impulse, no doubt differing from one another superficially in the media they employ but allied far more deeply with one another as manifestations of the same drive; and second, that works of art in which the boundaries between these various forms of artistry are violated are superior to those in which they are respected. Without the first premise, the ontological presupposition of the unity of the category of fine art as such, it would not even occur to the theoretician to thematize, let alone to valorize positively or negatively, the attempt to unify diverse art forms within the compass of a single artistic product; without the second premise, the axiological one of the preferability of boundary violation, such an attempt might well be envisioned, but if so it would inevitably be disparaged as worthless, impossible, or iniquitous. The relation between these two premises is itself one of implicit tension and paradox — for the former sees art as a stable, autonomous object constituted systematically in terms of its species, while the latter insists that the boundaries between these species are in fact merely specious and that true art can only be attained if they are transgressed. Hence it will not surprise us to learn that they are far from being self-evident, and instead could only have come about in a specific historical moment, on the basis of contingent and unique circumstances. With regard to earlier periods, on the other hand, it is only the occasional traces of dim foreshadowings and vague precursors for both premises that can be found scattered throughout the remains of Classical aesthetics in the ancient world and all the way through the Enlightenment. Neither premise has a determinate and conspicuous location within the system of Classical aesthetics, and indeed the whole spirit of the pre-Romantic aesthetic tradition seems rather to militate against both of them.

(1) It is not accidental that there is no word for fine art in Greek or in Latin. Our word «art» of course is derived from the Latin *ars*, but that term, like the Greek *techné*, does not designate the same body of activities that we mean nowadays when we say «art», but instead any practice of human productivity which leads predictably to the creation of generally useful results by following more or less consciously a set of specifiable rules. The ancient terms include sculpture and painting, for example, but also, and with the very same legitimacy, medicine, arithmetic, and cooking; and by their emphasis upon rule-following they leave out of consideration the very factors of creativity, originality, and imagination, which are essential criteria for our modern distinction between the fine arts on the one hand and the manual arts and handicrafts on the other. Even the Greek word *mousiké* which is occasionally cited as the closest ancient equivalent to our modern notion of the fine arts, has no fixed meaning in Greek and can range from the more restricted notion of «music» or «poetry» all the way to the contents of any cultured paedagogical program. As for the word «aesthetics», it is of course ancient, but it was not until A. G. Baumgarten's *Aesthetica* of 1750-58 that the term was specified to mean not the theory of sense perception (as it had meant universally hitherto and as its Greek etymology would lead us to expect) but rather the theory of fine art. By Baumgarten's time, fine art, the object of such an aesthetics, had indeed been invented, but only quite recently. The invention required the premise of a systematic opposition between the fine arts and some other human activity, and this opposition was not worked out fully until the *Querelle des anciens et des modernes* at the end of the 17th and the beginning of the 18th century in France³. For it turned out in that epochal series of debates that even the most fanatical proponents of the ancients were not prepared to abandon modern science and medicine in favor of Ptolemy and Hippocrates, but were obliged to accept the progress of the sciences as an indisputable fact. They compensated strategically by identifying another set of activities as not being subject to improvement over

³ See Perrault 1964, with essays by Hans Robert Jauss and M. Imdahl; and now especially Lecoq 2001, with essays by Marc Fumaroli and Jean-Robert Armogathe.

time, ones in which the privilege of the ancients could remain unquestioned — the fine arts, namely, in which a Virgil and an Apelles could remain unsurpassed (at least for them, if not for the Modernists). Thus was invented the distinction between the fine arts, paradigmatic, retrospective, unnecessary, and useless, and the practical sciences, cumulative, prospective, necessary, and useful, which has remained, for all its drawbacks and peculiarities, one of the fundamental ways in which we continue to understand our world to this very day. It was only on that basis that Charles Batteux, in his *Les beaux arts réduits à un même principe* of 1746, could base the fine arts upon pleasure, distinguishing them from the sciences, and that Montesquieu, in his *Essai sur le goût* written only a little later for the *Encyclopédie*, could define the arts as an imitation of natural beauty and codify their systematic interrelations on that basis. Once art had been specified in this way and the various arts had been differentiated out on the basis of pertinent criteria from within it, the next step could follow: the dream of reintegrating them within a new unity that could make up for their lost, originary wholeness.

(2) The notion that art-works in different media, or the different arts themselves, could usefully be compared with one another, is a commonplace of Classical aesthetics. Simonides called painting «silent poetry» and poetry «talking painting»,⁴ and Horace famously claimed that «ut pictura poesis,» i.e., that some poems, like some paintings, were best viewed from afar, and not so near that the flaws in their details could no longer fail to escape notice⁵. Indeed, the analogy between painting and poetry recurs frequently in the writings of Plato and Aristotle on poetry and no doubt underlies to a certain extent their central doctrine of poetic mimesis⁶. And in later centuries the paragon of the arts was to go on to become a topos of Renaissance artistic theory and a common theme of Renaissance paintings⁷. But these analogies remained punctual and limited: just as they were never expanded

⁴ Plutarch. *On the Glory of Athens* 3 (*Moralia* 346F). Cf. Plutarch. *Convivial Questions* 9.15.2 (*Moralia* 748A).

⁵ Horace. *Ars Poetica* 361.

⁶ E.g., Plato. *Ion* 532E-533A, *Republic* 10.596E-598C; Aristotle. *Poetics* 2, 6, 15, 25.

⁷ See La Barbera 1997; and now especially Junod 1998, with an extraordinarily rich documentation.

into a full theory of the fine arts as a whole before the 18th century (the watershed can be located fairly precisely: it comes between Dubos' traditionally comparative *Réflexions critiques sur la Poésie et la Peinture* of 1719 and Batteux's innovatively synthetic *Les beaux arts réduits à un même principe* of 1746), so too they were never taken explicitly to authorize any attempt to blur the boundaries which separated one mode of artistic production from another. The same Horace who declared «ut pictura poesis» established in the very same poem, his *Ars Poetica*, a strict system of highly differentiated literary genres and defined the poetic meters appropriate to each one, concluding, «Everything must keep the appropriate place to which it was allotted»⁸.

Of course, ancient literary practice, even among the theoreticians themselves, could often be riotously intergeneric and gleefully transgressive — Horace's own *Ars Poetica* thoroughly mixes up all levels of style and diction, and the coherence of its own line of argumentation has never been satisfactorily demonstrated⁹; while Plato's dialogues combine features of almost all the genres and modes of literature and philosophy which were available in his cultural environment, in unheard of, astonishing, and inimitable hybrids¹⁰. But liberties in practice were not taken to justify freedoms in theory. On the contrary: the theoreticians of classical aesthetics seem scarcely to have even imagined the very possibility of blurring the boundaries between the various arts so as to create a synthetic whole, and no doubt they would have reacted to any attempt to violate artistic borders with a severity beyond that of even the most diligent frontier guard of Fortress Maastricht. Aristotle's account of tragedy is characteristic: he acknowledges that music and spectacle must form part of a theatrical production, but he represses these features as far as possible so as to identify the essence of tragedy in terms of action and language alone. All nine Muses may have had the same mother, but that was no reason to dispute their individuality and the diversity of their respective responsibilities; and the point of the paragon of the arts was never to

⁸ Horace. *Ars Poetica* 92.

⁹ The standard commentary is Brink 1971.

¹⁰ See Nightingale 1995.

meld the various arts into some greater amalgam, but rather to adjudicate the relative merits of the ones compared with those of the others (and especially to elevate the status of painting in comparison to the other arts). Even within theories of poetry, classical aesthetics prefers to establish and protect boundaries between different modes. In his *Republic*, Plato distinguishes between diegetic texts (in which the poet speaks in his own voice), mimetic texts (in which the poet takes on the voice of his characters), and mixed texts (which alternate between one mode and the other), but only so as to justify philosophically his preference for purely diegetic ones as the ones which do not mix modes and hence are less likely to confuse their audiences¹¹; and in his *Poetics*, Aristotle begins by dividing up the whole realm of poetry according to differences in media (harmony, rhythm, and speech), in the objects represented (people doing things, either better or worse than in the real world), and in the mode of representation (diegetic, mimetic, or mixed), but only so that he can go on to establish fixed and unalterable boundaries between such closely related genres as tragedy, comedy, and epic, each of which will turn out to have its own unique entelechy and to provide a specific variety of pleasure appropriate only to itself¹².

G. E. Lessing's *Laocoon. An Essay upon the Limits of Painting and Poetry* is proof that as late as 1766 one of the finest minds in Europe could still imagine that such artistic hybrids as descriptive poetry or literary painting, by violating the boundaries which ineluctably separate one mode of artistic production from another, must inevitably lead to aesthetic disaster. Only a generation later, in the decade of the French Revolution, matters could not have been more different. Once the insurgent populace of Paris had demonstrated in radical political action the fragility of all traditional social boundaries, it was difficult, for a moment at least, for some German intellectuals not to try to apply the very same lesson in radical aesthetic theory to the artistic systems which had been intrinsically linked to them. Above all Friedrich Schlegel dedicated himself to the conceptual elaboration of a theory of Romantic poetry which would overturn all the boundary divisions

¹¹ Plato. *Republic* 3.392D-394D.

¹² Aristotle. *Poetics* 1-3.

which had previously separated one mode of literary discourse from another and would instead achieve a new and hitherto unknown kind of universality. As he wrote in 1798 at the opening of his celebrated 116th *Athenäum Fragment*:

Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloss, alle getrennte Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen, und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will, und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig, und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen, den Witz poetisieren, und die Formen der Kunst mit gediegnem Bildungsstoff jeder Art anfüllen und sättigen, und durch die Schwingungen des Humors beseelen. Sie umfasst alles, was nur poetisch ist, vom grössten wieder mehre Systeme in sich enthaltenden Systeme der Kunst, bis zu dem Seufzer, dem Kuss, den das dichtende Kind aushaucht in kunstlosen Gesang.¹³

And the very last of those Fragments, number 451, took up the refrain:

Universalität ist Wechselsättigung aller Formen und aller Stoffe. Zur Harmonie gelangt sie nur durch Verbindung der Poesie und der Philosophie: auch den universellsten vollendetsten Werken der isolierten Poesie und Philosophie scheint die letzte Synthese zu fehlen; dicht am Ziel der Harmonie bleiben sie unvollendet stehn. Das Leben des universellen Geistes ist eine ununterbrochne Kette innerer Revolutionen; alle Individuen, die ursprünglichen, ewigen nämlich leben in ihm. Er ist echter Polytheist und trägt den ganzen Olymp in sich.¹⁴

¹³ Schlegel 1967, 182.

¹⁴ Schlegel, 255.

Schlegel himself, given his obsessive fascination with language in all its forms, never did more than sketch out the implications such views would have for the interrelations of all the art-forms, including the non-verbal ones. But he did not need to, for his contemporaries and successors did not hesitate to explore these other possibilities. In the very same years, Wilhelm Heinrich Wackenroders *Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders* of 1797 devoted its first half to enthusiastic ruminations on the great painters of the Renaissance, especially Dürer, Raffael, and Michelangelo, and its second half to no less passionate pronouncements about the essence of music (which he termed, in order to emphasize the consanguinity between the two art-forms, «Tonkunst»); Clemens Brentano, Joseph von Eichendorff, and other German Romantic lyricists exploited to the full such traditional rhetorical tropes as onomatopoeia, alliteration, assonance, and synaesthesia in order to expand the possibilities for musical expression within the confines of the linguistic material of poetry; Philipp Otto Runge explored the limitations of painting in its relation to the other arts, Ludwig van Beethoven those of music, and Ludwig Tieck and E.T.A. Hoffmann those of drama and prose fiction (and the latter also wrote an important study of Beethoven's Fifth Symphony and two piano trios, and himself composed an opera, *Undine*)¹⁵.

It would be easy to dismiss all these experiments as nothing more than over-heated reactions on the part of a few German intellectuals to the dramatic events on the other side of the Rhein, as mere expressions of what many have viewed as a typically German tendency to substitute philosophical revolution for actual, practical, political revolution. But this would be simplistic, and false: for the French Revolution may have provided a stimulus, an occasion, and a context for such speculative efforts, but it does not set a limit to their implications. To be sure, there had always been some implicit connection between the Classical aesthetic of generic self-limitation, codification, and hierarchy on the one hand and established views of individual and societal self-limitation, codification, and hierarchy on the other, and it is not accidental that both ideologies, the aesthetic and the po-

¹⁵ Cf. Rummenhöller 1965, 161-170.

litical, were being put radically into question at more or less the same time. Yet far more was at stake than a simple, questionable analogy between art and politics. At root was a conflict between two competing visions of the essence of man which can be schematized, and perhaps caricatured, in these terms: on the one hand a traditional conception, according to which an individual's being was decisively pre-determined for him, at the very least by religious, social, and familial factors, so that he discovered his identity by locating his position within pre-established structures, mapping his self-understanding onto existing norms and roles, and limiting his aspirations to those authorized by legitimate institutions; and on the other hand a newer view, with much older precedents but only gathering force in the course of the 18th century, according to which an individual was free to determine his own being — indeed, in which his own being could be thought to consist essentially in little more than that very freedom — so that so far from discovering his identity, he invented it, by constructing new structures within which to position himself, by putting into question all existing norms and roles and either choosing those he preferred or modifying them according to his needs or else creating entirely new ones, and by expanding his aspirations beyond the limits of any visible horizon. German literature of the turn of the 18th century is full of complaints about the compartmentalization of modern society and the restrictions placed upon individual self-development — and, at the same time, of longing for older traditions that had furnished models of unity which had once possessed unquestioned authority and for which now one could only feel nostalgia. In both these regards, German authors seem to have been among the first to feel, and to express, dilemmas of modernity that were to go on to dominate European literature and philosophy for the following centuries. The exhilarating movement outwards by which the modern subject frees himself from the shackles of determination and seeks an identity for himself wherever he can find it is always shadowed by the anxiety of responsibility, the anguish of failure, and the longing for a truer, because extraneous, origin.

The sour elation of modernity was voiced memorably in the poetry of Goethe and the philosophy of Hegel, but their own resolute adherence to

traditional modes combined with a desperate optimism to blind them to the impulses towards the «Gesamtkunstwerk» that were gathering around them — thus Goethe insisted in a letter to Schiller of 23 December 1797:

Diesen eigentlich kindischen, barbarischen, abgeschmackten Tendenzen sollte nun der Künstler aus allen Kräften widerstehn, Kunstwerk von Kunstwerk durch undurchdringliche Zauberkreise sondern, jedes bei seiner Eigenschaft und seinen Eigenheiten erhalten, so wie es die Alten getan haben und dadurch eben solche Künstler wurden und waren...¹⁶

While Hegel recognized in the dynamic of artistic history an impulse that progressed irresistibly from one form of art to another, and identified in the Romantic art of his own time the tendency to move beyond all given forms and modes, yet he remained too bound to the traditional system of genres and media to imagine a «Gesamtkunstwerk» that would combine them all¹⁷. Instead, the German Romantic thinker who perhaps most clear-sightedly worked through many of the implications of the activity of self-enforced self-differentiation and attempted self-reintegration as the dialectic of modernity was Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, and it is in his lectures on the *Philosophie der Kunst*, delivered in the winter semester 1802/3 at the University of Jena and two years later at Würzburg, that a synthesis of all the diverse strands of contemporary thought on poetry and art can most conveniently be found. In these lectures, Schelling begins by defining art, as a whole, as the representation in the ideal world of the indifference between the ideal and the real, and then goes on to divide all forms of art into two kinds: on the one hand the formative arts («die bildende Kunst»), music, painting, architecture, and sculpture; and on the other the linguistic arts («die redende Kunst»), poetry in its various genres, especially lyric, epic, novel, and drama. How then can this originary bifurcation, posited at the beginning of the analysis of art, be finally rescinded, what synthetic form of

¹⁶ Goethe 1964, 473.

¹⁷ Hegel 1970.

art can in the end restore the unity of art which had been sacrificed at the beginning for the sake of the differentiation of the various separate forms of art? The very last page of Schelling's lectures entrusts this lofty mission, with very different degrees of success, to two genres: ancient drama, and modern opera:

Nachdem im Drama nach seinen zwei Formen die höchste Totalität erreicht ist, so kann die redende Kunst nur wieder zur bildenden zurückstreben, aber selbst nicht weiter sich bilden.

Im Gesang geht die Poesie zur Musik zurück, [...] zur eigentlichen Plastik in der Schauspielkunst [...].

Ich bemerke nur noch, dass die vollkommenste Zusammensetzung aller Künste, die Vereinigung von Poesie und Musik durch Gesang, von Poesie und Malerei durch Tanz, selbst wieder synthetisiert die componirteste Theatererscheinung ist, dergleichen das Drama des Alterthums war, wovon uns nur eine Karikatur, die *Oper*, geblieben ist, die in höherem und edlerem Styl von Seiten der Poesie sowohl als der übrigen concurrirenden Künste uns am ehesten zur Aufführung des alten mit Musik und Gesang verbundenen Dramas zurückführen könnte¹⁸.

In this definition of opera as the sole form of art in which the synthesis of all the separate kinds of art can finally be fulfilled, in this denigration of the reality of contemporary opera in contrast with the glory of the ancient Greek theater, and in this call for a new kind of opera, higher and more noble, an opera of the future, we find strikingly anticipated many of the views of the «Gesamtkunstwerk» and of the art-work of the future most closely identified with Richard Wagner. To be sure, the term «Gesamtkunstwerk» itself is still missing in Schelling; but this was supplied in 1827 by the otherwise entirely forgotten late Romantic philosopher Karl Friedrich Eusebius Trahdorff, who seems to have invented the word in his *Aesthetik oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst* in order to explain how it is that the arts of verbal music,

¹⁸ Schelling 1974, 379-380.

of music, mime, and dance can come to flow together in a single production: this is, he says, due to «ein in dem gesamten Kunstgebiete liegendes Streben zu einem Gesamt-Kunstwerke von seiten aller Künste»¹⁹.

Thus the conceptual structure and even the terminology which are widely identified as being peculiarly characteristic of Wagner's theories were well in place several decades before he himself began to elaborate them in his publications; and in terms of the development of 19th century thought it is easy enough to identify Wagner in general as little more than an epigone of the German Romantics. But when history repeats itself, it does so either in ignorance, or with self-irony, or with a heightened passion; and while not even Wagner's worst enemies would ascribe to him ignorance of these Romantic discussions, even his best friends would be hard put to find indisputable traces of self-irony in his writings. Thus it is that to this Romantic heritage, Wagner added his own elements: passion, polemic fury, an expert knowledge of the history of music, and the firm dedication of a practising composer to the theorization and legitimation of his very own music²⁰.

The passion and the fury were in no small part political in origin. When Wagner first conceived of the «Gesamtkunstwerk» in the fall of 1849, he was on the run in Zurich from the German police, who had issued a warrant for his arrest for his having participated (just how actively is disputed) in the violent episodes of street-fighting in Dresden which had been choreographed by the Russian anarchist Bakunin in the beginning of May of that same year. Such essays of Wagner's as those on *The Work of Art of the Future* [*Das Kunstwerk der Zukunft*]²¹ and *Opera and Drama* [*Oper und Drama*]²², which appeared respectively in 1850 and 1852, were published while he was living in exile in Switzerland, where he remained until 1859. And the diagnosis of the modern social and political condition which they present, while familiar in its general themes from the writings of the German Romantics two generations earlier and especially from the anthropology of Ludwig Feuerbach (to whom the

¹⁹ Trahndorff 1927 2, 312. Cf. Neumann 1956, 191-193.

²⁰ Cf. Stein 1960; Dahlhaus 1971; Borchmeyer 1982; Kunze 1983; Bermbach 1994; Klein 2001.

²¹ *GSD* 3.42-177.

²² *GSD* 3.222-320, 4.1-229.

first edition of »The Work of Art of the Future,« but not later ones, was dedicated), has a new force and directness which could only have sprung from bitterly disappointed personal experience. Wagner, like his spiritual descendants on the barricades of Paris in 1968 and of Seattle in 2000, sees the world he lives in as one dominated by selfish greed, blind materialism, anti-national individualism, and ruthless competition; but unlike them, he focuses upon the cultural institution of the theater as the fitting mirror and pendant for this society and hence as the most infallible index of its corruption:

Das ist *Merkur* uns seine gelehrige Dienerin, die *moderne Kunst*!
Das ist die Kunst, wie sie jetzt die ganze civilisirte Welt erfüllt!
Ihr wirkliches Wesen ist die Industrie, ihr moralischer Zweck der Gelderwerb, ihr ästhetisches Vorgehen die Unterhaltung der Gelangweilten. Aus dem Herzen unserer modernen Gesellschaft, aus dem Mittelpunkte ihrer kreisförmigen Bewegung, der Geldspekulation im Grossen, saugt unsere Kunst ihren Lebenssaft, erborgt sich eine herzlose Anmuth aus den leblosen Überresten mittelalterlich ritterlicher Konvention, und lässt sich von da — mit scheinbarer Christlichkeit auch das Schärflein des Armen nicht verschmähend — zu den Tiefen des Proletariats herab, entnervend, entsittlichend, entmenschlichend überall, wohin sich das Gift ihres Lebenssaftes ergiesst.
Ihren Lieblingssitz hat sie im *Theater* aufgeschlagen, gerade wie griechische Kunst zu ihrer Blüthezeit; und sie hat ein Recht auf das Theater, weil sie der Ausdruck des gültigen öffentlichen Lebens unserer Gegenwart ist. Unsere moderne theatralische Kunst versinnlicht den herrschenden Geist unseres öffentlichen Lebens, sie drückt ihn in einer alltäglichen Verbreitung aus wie nie eine andere Kunst, denn sie bereitet ihre Feste Abend für Abend fast in jeder Stadt Europas. Somit bezeichnet sie, als ungemein verbreitete dramatische Kunst, dem Anscheine nach die Blüthe unserer Kultur, wie die griechische Tragödie den Höhepunkt des griechischen Geistes bezeichnete: aber diese ist die Blüthe der

Fäulniss einer hohlen, seelenlosen, naturwidrigen Ordnung der menschlichen Dinge und Verhältnisse.²³

Behind Wagner's focus upon the interrelation between theater and society lie not only his own personal interests, experiences, and goals, but also two larger intellectual contexts: on the one hand a specifically German tradition, going back to Lessing's *Hamburg Dramaturgy* of 1767-69 and Friedrich Schiller's essay *The Theater Considered as a Moral Institution* of 1785, which saw precisely in the public and artistic aspects of the theater a crucial opportunity to improve the moral and aesthetic character of unsophisticated German audiences; and a wider and more recent European conception, expressed for example in Mme de Stael's *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, published in 1800, and in August Wilhelm Schlegel's *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, delivered in 1808 in Vienna, which emphasized the specific relations between forms of literature and forms of society. Both traditions converged upon Wagner's political and personal ambitions and frustrations to suggest to him that there was no more accurate index to the corruption of the world he saw around him than the corruption of the theater it enjoyed so much — and, by implication, no better therapy for a sick society than a new and healthy theater: his own.

For Wagner, the modern European world, in all its fragmentation, self-aggrandizement, covetousness, and alienation, is epitomized above all in the figure of the Jew, recently emancipated, insufficiently assimilated, dedicated to profit, everywhere homeless — it is in his eyes no accident that some of the recent composers he regards with most contempt, like Halévy, Meyerbeer, and Mendelssohn, were Jews. And what alone could save Europe from the potential disaster of cultural Judaization was the model of Greece, as expressed above all in its tragic drama. By a paradox typical of 19th century German Philhellenism, Dresden could after all be saved from Jerusalem, but only by Athens; and the art-work of the future could be discovered, but only by turning to the past. For classical Greece had been characterized by all the features lacking in modern Germany — the willing integration of the indi-

²³ GSD 3, 19-20.

vidual into his society as a whole, and a sense of profound spirituality which invested even, indeed especially, his theater with all the significance of religious ritual:

[...] gewährte mir die Geschichte auch für das von mir gedachte ideale Verhältniss des Theaters zur Öffentlichkeit ein typisches Modell. Ich fand es im Theater des alten Athen, dort, wo das Theater seine Räume nur an besonderen heiligen Festtagen öffnete, wo mit dem Genusse der Kunst zugleich eine religiöse Feier begangen ward, an welcher die ausgezeichnetsten Männer des Staates sich selbst als Dichter und Darsteller betheiligten, um gleich Priestern vor der versammelten Bevölkerung der Stadt und des Landes zu erscheinen, welche mit so hoher Erwartung von der Erhabenheit des vorzuführenden Kunstwerkes erfüllt war, dass ein Aischylos, ein Sophokles die tiefsinnigsten aller Dichtungen, sicher ihres Verständnisses, dem Volke vorführen konnten.²⁴

With the Greeks the perfect work of art, the drama, was the abstract and epitome of all that was expressible in the Grecian nature. It was the nation itself — in intimate connection with its own history — that stood mirrored in its artwork, that communed with itself and, within the span of a few hours, feasted its eyes on its own noblest essence. All division of this enjoyment, all scattering of the forces concentrated on *one* point, all diversion of the elements into separate channels, must needs have been as hurtful to this splendidly *unified* artwork as to the like-formed state itself; and thus it could only mature, but never change its nature.

Bei den Griechen war das vollendete, das dramatische Kunstwerk, der Inbegriff alles aus dem griechischen Wesen Darstellbaren; es war, im innigen Zusammenhange mit ihrer Geschichte, die Nation selbst, die sich bei der Aufführung des Kunstwerkes

²⁴ GSD 7, 99.

gegenüber stand, sich begriff, und im Verlaufe weniger Stunden zum eigenen, edelsten Genusse sich gleichsam selbst verzehrte. Jede Zertheilung dieses Genusses, jede Zersplitterung der in einen Punkt vereinigten Kräfte, jedes Auseinandergehen der Elemente nach verschiedenen besonderen Richtungen — musste diesem herrlich einen Kunstwerke, wie dem ähnlich beschaffenen Staate selbst, nur nachtheilig sein, und deswegen durfte es nur fortblühen, nicht aber sich verändern.²⁵

To the integration of the Greek individual with his nation corresponded perfectly the integration within the art-form of Greek tragedy of all the separate forms of art, from poetry and music through dance and architecture, which found in their synthesis within the dramatic performance their highest fulfillment as the perfection of a total work of art:

So sah ihn der Athener, wenn alle Triebe seines schönen Leibes, seines rastlosen Geistes ihn zur Wiedergeburt seines eigenen Wesens durch den idealen Ausdruck der Kunst hindrängten; wenn die Stimme, voll und tönend, zum Chorgesang sich erhob, um zugleich des Gottes Thaten zu singen und den Tänzern den schwungvollen Takt zu dem Tanze zu geben [...]; wenn er auf harmonisch geordneten Säulen das edle Dach wölbte, die weiten Halbkreise des Amphitheaters über einander reihte, und die sinnigen Anordnungen der Schaubühne entwarf. Und so sah ihn, den herrlichen Gott, der von Dionysos begeisterte tragische Dichter, wenn er allen Elementen der üppig aus dem schönsten menschlichen Leben, ohne Geheiss, von selbst, und aus innerer Naturnothwendigkeit aufgesprossenen Künste, das kühne, bindende Wort, die erhabene dichterische Absicht zuwies, die sie alle wie in einen Brennpunkt vereinigte, um das höchste erdenkliche Kunstwerk, das *Drama*, hervorzubringen»²⁶.

²⁵ GSD 3, 28.

²⁶ GSD 3, 10-11.

But, for Wagner, the climax of Athenian tragedy was not capable of lasting for longer than a single moment of perfection: a process of ineluctable fragmentation and secularization transformed both the organic wholeness of Greek society into a purely political arena for the competition between selfish individuals and the artistic synthesis of Greek drama into its now separate and defective components: «Rhetorik, Bildhauerei, Malerei, Musik u.s.w. verliessen den Reigen, in dem sie vereint sich bewegt hatten, um nun jede ihren Weg für sich zu gehen, sich selbständig, aber einsam, egoistisch fortzubilden»²⁷.

Structurally, the links Wagner establishes between the developments in art and those in society are ones of homology, if not to say of simple, indeed of simplistic, identity. To the wholeness and integrity of classical Greek society corresponded the total work of art which was Greek tragedy at its best, while the egotism and individuation of all later societies found its counterpart in the differentiation and fragmentation of all later forms of art: «Die Periode von diesem Zeitpunkte bis auf unsere Tage ist daher die Geschichte des *absoluten Egoismus*, und das Ende dieser Periode wird seine Erlösung in den *Kommunismus* sein»²⁸. Or, as he puts it elsewhere: «Nur die grosse Menschheitsrevolution, deren Beginn die griechische Tragödie einst zertrümmerte, kann auch dieses Kunstwerk uns gewinnen»²⁹.

Presumably, had Wagner confined himself to such Philhellenic and revolutionary vatic ruminations, few would have read him during his lifetime and no one at all would read him today. But Wagner used this trite and simplistic armature as a conceptual framework upon which to develop a novel and relatively complex theory of the development of opera as a musical and dramatic genre. Wagner derived the musical aspects of opera from popular song and dance, from which the aria and recitative as well as the ballet had developed; the dramatic element, on the other hand, he traced back to a dual origin, to romance, as abbreviated by Shakespeare, and to Greek tragedy, as misunderstood by Racine, and he saw in earlier German drama a hybrid

²⁷ *GSD* 3, 29.

²⁸ *GSD* 3, 134.

²⁹ *GDS* 3, 29. *GSD* 3, 134.

born out of these twin contradictory sources. His emphasis upon the question of the synthesis of the various art-forms within opera led him to reject almost all his predecessors for what he condemned as their failed attempts to equal the true «Gesamtkunstwerk» of Greek drama, in which word, music, and gesture had uniquely attained a full harmony. In »absolute music» a single art-form, music, had dominated tyrannically over all the others, to their detriment and to its own; in traditional opera, a means of expression, the music, had been made into the purpose, while the purpose of the expression, the drama, had been made into a means. Only in Beethoven's *Ninth Symphony* had the poetic word been born mystically from out of the spirit of music: ideally, for the art-work of the future, Wagner claimed in the heady months of 1850, no single individual would have to try to bring together all the various forms of art into a perfect synthesis — «Wer wird demnach aber der Künstler der Zukunft sein? Der Dichter? Der Darsteller? der Musiker? Der Plastiker? — Sagen wir es kurz: das Volk.»³⁰ — but if, more realistically, the author of the opera of the future was to be one person after all, acting as the means of self-realization of the irrational will of the «Volk», then he would have to unite within himself the two functions of composer and dramatist, «Tondichter» and «Sprachdichter». The utopian result would be a perfect «Gesamtkunstwerk»:

Das grosse Gesamtkunstwerk, das alle Gattungen der Kunst zu umfassen hat, um jede einzelne dieser Gattungen als Mittel gewissermassen zu verbrauchen, zu vernichten zu Gunsten der Erreichung des Gesamtzweckes aller, nämlich der unbedingten, unmittelbaren Darstellung der vollendeten menschlichen Natur, — dieses grosse Gesamtkunstwerk erkennt er nicht als die willkürlich mögliche That des Einzelnen, sondern als das nothwendig denkbare gemeinsame Werk der Menschen der Zukunft.³¹

³⁰ GSD 3, 169.

³¹ GSD 3, 60.

This is not the appropriate occasion, and I do not possess the musicological competence, to discuss in detail the two questions of the degree of accuracy of Wagner's reconstruction of the history of opera on the one hand, and the relation between his musical theories and his musical practice on the other. I shall only remark, with regard to the first question, that it is clear that, while the roots of Italian Baroque opera certainly lie not in ancient Greek drama but in the Renaissance genres of the *intermedio* and the pastoral play, the history of opera since the 16th century has been marked by repeated attempts, beginning with the *camerata* group around Giovanni de' Bardi in Florence in the 1570's and continuing at least through Gluck's and Calzabigi's reforms in the mid-18th century, to reverse what was considered to be the decline of the art-form by appeal to what was taken to be the Greek model, however variously (and mistakenly) this happened to be understood³², and within this context Wagner's polemical return to the Greeks reveals itself to be thoroughly traditional; and with regard to the second question, that the issue of precisely to what extent Wagner's compositional practice fulfilled or contradicted his theories, in different periods of his career and as a whole, and indeed whether it is even necessary to know anything at all about his theories in order to understand and appreciate his music, has long been deeply controversial³³ — Thomas Mann, for one, famously declared: «Es ist wahr, man kann aus Wagners Schriften nicht viel über Wagner lernen. Wagners siegreiches Werk beweist nicht seine Theorie, sondern nur sich selbst»³⁴. This is a question that does not seem likely to be resolved anytime soon.

Instead, I should like to close with a few remarks about the fateful triangle formed by Wagner, the «Gesamtkunstwerk», and Friedrich Nietzsche. It is well known that Nietzsche's *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* in fact propounds a double birth of a genuinely tragic «Gesamtkunstwerk», once long ago, in ancient Greece from out of the spirit of Dionysus, and another time, in the imminent future, in modern Germany from out of the tradition of German music «in ihrem mächtigen Sonnenlaufe von Bach zu

³² Helpful orientation is provided by Sadie 1990, e.g. 15-16 and 94-96.

³³ Sadie 1990, 186-193.

³⁴ Mann 2000 4, 22.

Beethoven, von Beethoven zu Wagner»³⁵ Nietzsche bifurcates the aesthetic and metaphysical impulses underlying Greek culture into two antithetical forces, the Apollinian, which upholds clarity, limitation, individuality, and the visual arts, and the Dionysian, which fosters ecstasy, transgression, selflessness, and music, and then he undertakes to reunify them by identifying Greek tragedy at its best as the difficult, unstable, and momentary union of the two. Without the Dionysian element, there would be no loss of individuality, no rapturous violation of all boundaries, artistic, personal, and social; but without the Apollinian as well, there would not be the artistic will to impose an aesthetic form upon this madness and to turn it into the highest work of art. Nietzsche's «Gesamtkunstwerk», whether ancient or modern, requires both. His celebration of the perfect synthesis of the arts in the highest moments of Greek tragedy, Aeschylus and Sophocles, and of the thorough-going integration of the community in the earlier phases of Greek history, is strongly reminiscent of Wagner's writings, as is his identification of the individualism and rationality of Euripides and Socrates as the historical moment when the unity of the tragic work of art and the cohesion of Greek society both began to fall apart; Nietzsche's views on these subjects are certainly influenced not only by Wagner himself, but also by a number of sources common to both authors, especially August Wilhelm Schlegel. So too, Nietzsche's condemnation of traditional opera in the last chapters of the *Geburt der Tragödie* as the quintessential art-form of spiritual Alexandrianism takes up all the objections Wagner had made to the inorganic fragmentation and superficial rationality of his predecessors, and attributes to Wagner himself the possibility of a rebirth of a genuinely Germanic sense of tragic music, along lines that Wagner himself explicitly approved. In all these regards, Wagner is certainly, together with Schopenhauer, the spiritual father of Nietzsche's first book.

What is, perhaps, less widely known, is that, although Nietzsche famously broke with Wagner later in his life and came to repudiate many of the hopes he had identified with him in his youth, Wagner nonetheless remained

³⁵ KSA 1, 127.

throughout Nietzsche's life the figure with whom above all Nietzsche wished to link the possibility of a thoroughly harmonious union of all dissociated forms of art and sensibility. For Nietzsche, Wagner was, as it were, in his person the embodiment of the «Gesamtkunstwerk», from beginning to end; and this may in fact be one important reason for the popular tendency to associate Wagner and the «Gesamtkunstwerk» with one another. One of Nietzsche's early writings, dating from April-May 1864, when he was still a schoolboy at Schulpforta, is an analysis, written in Latin, Greek, and German, of the first choral ode in Sophocles' *Oedipus the King*; at a certain point the young Nietzsche argues against the notion «dass die feinfühligsten Griechen zu dem Unsinn herabgekommen wären, in dem sich unsre Oper bis auf diese Tage — die genialen Reformpläne und Thaten R. Wagners abgerechnet — befindet, zu dem ungeheuerlichen Missverhältniss zwischen Musik und Text, zwischen Ton und Empfindung»³⁶.

Already for the twenty year old youth, Wagner and the Greeks stand at the one extreme of integration of music and word, while modern opera stands at the opposite extreme of their dissociation. So too, in the fourth essay of Nietzsche's *Unzeitgemässe Betrachtungen*, «Richard Wagner in Bayreuth», Wagner is stylized as the sole modern figure capable of reconciling diametrical opposites, «der Erkennende» who with his gaze «...über die ungeheure Fülle und Wüsthheit eines scheinbaren Chaos Herr geworden ist, und Das in Eins zusammendrängt, was früher als unverträglich auseinander lag. Wagner that diess, indem er zwischen zwei Dingen, die fremd und kalt wie in getrennten Sphären zu leben schienen, ein Verhältniss fand: zwischen *Musik und Leben* und ebenfalls zwischen *Musik und Drama*»³⁷. This is precisely why, when Nietzsche later turns publicly against Wagner, he chooses to accuse him of precisely the opposite vice, of lacking all organic unity and being the paradigm of fragmentation. So in *Der Fall Wagner*, from 1888, where Nietzsche identifies Wagner as being the very epitome of decadence, and defines this condition in the following terms:

³⁶ *KGAI* 3, 341

³⁷ *KS* 1, 454.

Womit kennzeichnet sich jede *litterarische* *décadence*? Damit, dass das Leben nicht mehr im Ganzen wohnt. Das Wort wird souverain und springt aus dem Satz hinaus, der Satz greift über und verdunkelt den Sinn der Seite, die Seite gewinnt Leben auf Unkosten des Ganzen — das Ganze ist kein Ganzes mehr. Aber das ist das Gleichniss für jeden Stil der *décadence*: jedes Mal Anarchie der Atome, Disgregation des Willens, «Freiheit des Individuums», moralisch geredet, [...]. Das Ganze lebt überhaupt nicht mehr: es ist zusammengesetzt, gerechnet, künstlich, ein Artefakt —.³⁸

Evidently, Nietzsche is punishing here the *person* of Wagner for his no longer being able to fulfill in his eyes the ideals that he had once thought he could identify with the *symbol* of Wagner. If Wagner reveals himself to be no longer the truly revolutionary «Gesamtkunstwerk» Nietzsche thought him to be but instead only what Nietzsche accuses him of being in *Der Fall Wagner* and in *Nietzsche contra Wagner*, a late Romantic (precisely what Wagner in fact was, by the way — but then again, so was Nietzsche too), then Nietzsche can launch no more ferocious attack upon him than to accuse him of not being the paradigm of that very synthesis of opposites which he had once been able to represent. Thus, even in his most abusive polemic against Wagner, Nietzsche does not succeed in freeing himself altogether from Wagner's conceptual schemes.

In both Wagner and Nietzsche we see that the «Gesamtkunstwerk» was not only a question of aesthetics, but also one of politics, history, and indeed of human self-definition. The aesthetic category had its own significance, but it also functioned as a *chiffre* behind which we can discern the dim outlines of even larger issues: the resentment at the imposition of barriers and limits of any kind, the desire for a wholeness of being unconstrained by social or other norms, the liberation of newly discovered emotions and appetites, the nostalgia for a better, because imagined, origin. What was at stake was not only the theater, but also the world — the world *as* theater,

³⁸ KSA 6, 27.

with new actors, new scripts, and above all no directors. Of course, all of this was very far from our minds, back in 1968, as we danced our hearts out in the Dionysus Discotheque. And yet, without knowing it, we were only putting into practice Nietzsche's own precept. For had he not urged his readers towards the end of the *Geburt der Tragödie*,

Ja, meine Freunde, glaubt mit mir an das dionysische Leben und an die Wiedergeburt der Tragödie. Die Zeit des sokratischen Menschen ist vorüber: kränzt euch mit Epheu, nehmt den Thyrsusstab zur Hand und wundert euch nicht, wenn Tiger und Panther sich schmeichelnd zu euren Knien niederlegen. Jetzt wagt es nur, tragische Menschen zu sein: denn ihr sollt erlöst werden. Ihr sollt den dionysischen Festzug von Indien nach Griechenland geleiten! Rüstet euch zu hartem Streite, aber glaubt an die Wunder eures Gottes!³⁹

Back then, we believed. And even now, in a sense, I still do.

An earlier version of this article was published in French translation by Jeanne Bouniort as: «Nietzsche, Wagner et la nostalgie de l'oeuvre d'art totale», pp. 11-34, 183-185. In: Galard, Jean, Julian Zugazagoitia (ed.). «L'oeuvre d'art totale». Paris 2003.

³⁹ KSA 1, 132.

Literaturverzeichnis

- Barbera, Simonetta La. *Il Paragone delle Arti nella teoria artistica del Cinquecento*. Palermo 1997.
- Brink, C. O. *Horace on Poetry. 2: The «Ars Poetica»*. Cambridge 1971.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Vorlesungen über die Ästhetik*, 3 volumes, edited by Eva Moldenhauer and Karl Markus Michel. In: *Werke in zwanzig Bänden*, volumes 13-15. Frankfurt am Main 1970.
- Junod, Philippe. *Le nouveau paragone. Paradoxes et contradictions du musicalisme pictural*. In: *Recherches poïétiques*, 7 (1998, I), pp. 146-159.
- Lecoq, Anne-Marie. *La Querelle des Anciens et des Modernes. XVII^e-XVIII^e siècles*. Paris 2001.
- Mann, Thomas. *Leiden und Grösse Richard Wagners*. In: *Essays*, Band 4 (2000), nach den Erstdrucken, textkritisch durchgesehen, kommentiert und herausgegeben von Hermann Kurzke und Stephan Stachorski 6 Bände. Frankfurt am Main 1993-2007.
- Neumann, A. R. *The Earliest Use of the Term «Gesamtkunstwerk»*. In: *Philological Quarterly* 35 (1956), pp. 191-93.
- Nightingale, Andrea Wilson. *Genres in Dialogue. Plato and the Construct of Philosophy*. Cambridge 1995.
- Perrault, Charles. *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les Arts et les Sciences*. München 1964.
- Plutarch. *On the Glory of Athens* 3.
- Rummenholler, P. *Romantik und Gesamtkunstwerk*. In: Salmen, W. (Hg.). *Beiträge zur Musikwissenschaft im 19. Jahrhundert*. Regensburg 1965, pp. 161-70.
- Sadie, Stanley (ed.). *History of Opera. The Norton/Grove Handbooks in Music*. New York/London 1990.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph. *Philosophie der Kunst*. Darmstadt 1974.
- Schlegel, Friedrich. *Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*, herausgegeben

- von Hans Eichner. In: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, herausgegeben von Ernst Behler, Jean-Jacques Anstett, Hans Eichner. Abt. I, Band 2. München/Paderborn/Wien 1967.
- Trahndorff, Karl Friedrich Eusebius. *Aesthetik oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst*, volume 2. Berlin 1927.
- Wagner, Richard. *Briefe*, ausgewählt, eingeleitet und kommentiert von Hano Kesting. München 1983.

Siglen

- SSD* Wagner, Richard. *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, herausgegeben von Richard Sternfeld. Wiesbaden/Leipzig/Paris 1911.
- GSD* Wagner, Richard. *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, 10 Bände. Leipzig 1871-1883/Hildesheim 1976.
- GS* Wagner, Richard. *Richard Wagners gesammelte Schriften*, herausgegeben von Julius Kapp. Leipzig 1914.
- DS* Wagner, Richard. *Dichtungen und Schriften*. Jubiläumsausgabe in 10 Bänden, herausgegeben von Dieter Borchmeyer. Frankfurt am Main 1982.
- SB* Wagner, Richard. *Sämtliche Briefe*. Wiesbaden/Leipzig/Paris 1967-2000.
- CT* Cosima Wagner. *Die Tagebücher*, editiert und kommentiert von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack. München 1976/1977.
-
- KSÄ* Nietzsche, Friedrich. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin/New York 1980.
- KSB* Nietzsche, Friedrich. *Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe in 8 Bänden*, herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin/New York 1986.
- KGÄ* Nietzsche, Friedrich. *Werke. Kritische Gesamtausgabe in 40 Bänden*, begründet von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, fortgeführt von Volker Gehrhardt, Norbert Miller, Wolfgang Müller-Lauter und Karl Pestalozzi. Berlin/New York 1995-2006.